السينما التونسية فى مصر

إعداد وتقديم :
هاشم النحاس



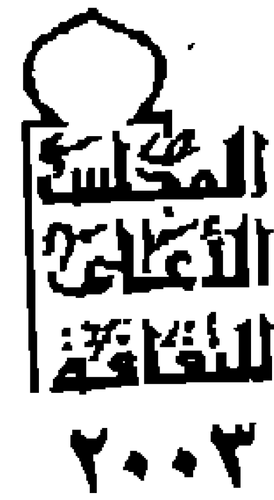
المجلس الأعلى للثقافة

السينما التونسية

فى مصر

إعداد وتقديم

هاشم النحاس



٢٠٠٣

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : السينما التونسية فى مصر
إعـــداد : هاشم النحاس
الطبعـــة : الأولى - القاهرة ٢٠٠٣ م.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت : ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel: 7352396 Fax : 7358084 .

تقديم

هاشم النحاس(*)

(*) جريدة « القاهرة » الأسبوعية بتاريخ ١٢ / ٦ / ٢٠٠١ .

أما أن السينما التونسية سينما شابة ، فلأنها بدأت أولى خطواتها الإنتاجية للأفلام الروائية الطويلة بعد التخلص من الاستعمار وتحقيق الاستقلال عام ١٩٥٦ ، وكان أول أفلامها التونسية إخرجًا وإنتاجًا هو فيلم « الفجر » عام ١٩٦٦ من إخراج عمار الخليفى .

ومنذ ظهور « الفجر » حتى الآن انتجت هذه السينما الشابة ما يزيد قليلا على ٧٠ فيلمًا ولكن رغم حداثتها ، ورغم قلة عدد أفلامها نسبيًا ، إلا أنها استطاعت أن تفرض نفسها بقوة على خريطة السينما العربية ، وأن تجد لها مكانًا على المستوى العالمى ، بما حصدته من جوائز مهرجانات السينما العالمية ، وهو ما أكسبها السمعة الطيبة .

ومن هذه الناحية تستحق تجربة السينما فى تونس - من بين تجارب السينما العربية - أن نضعها موضع الدراسة والتأمل .

من أجل ذلك كان أسبوع السينما العربية فى تونس الذى نظمته لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة بناءً على اقتراح من جانبى ، وكان لى شرف المسئولية عن إعداده والإشراف على تنفيذه « من ٢٦ - ٣١ مايو » تضمن البرنامج ستة أفلام من أبرز أفلام السينما التونسية ، ومن أفضلها تمثيلاً ، وهى على التوالى بترتيب عرضها : طوق الحمامة المفقود ، إخراج ناصر خمير ١٩٨٨ ، الحلفاوين أو عصفور السطح إخراج فريد بوغدير ١٩٩٠ ، ريح السد إخراج نورى بوزيد ١٩٨٦ ، شمس الضباع ، إخراج رضا الباهى ١٩٧٦ ، صفائح من ذهب إخراج نورى بوزيد ١٩٨٨ ، صمت القصور ، إخراج مفيدة التلاتى ١٩٩٤ .

وفى مقدمة العوامل التى أدت إلى النضج السريع للسينما العربية فى تونس هو العامل الثقافى ، أعنى البيئة الثقافية التى تعمل على تنمية ذوق الجمهور وتشكيل عقلية الفنان وتوجهاته ، فقد عمت تونس حركة ثقافية سينمائية واسعة ، انخرط فيها مئات الشباب داخل عشرات الجمعيات لنوادى السينما والهواة ، قبل ظهور أول إنتاج للفيلم الروائى الطويل ، كان لنوادى السينما اتحادها « الجامعة التونسية لنوادى السينما » منذ عام ١٩٥٠ ، كما كان لجمعيات الهواة اتحادها « الجامعة التونسية لهواة السينما » وفى عام ١٩٦٤ أقيم أول مهرجان عربى لسينما الهواة فى « قليبية » تحول فى العالم التالى إلى مهرجان دولى ، ومازال هو المهرجان العربى الوحيد من نوعه ، وفى عام ١٩٦٨ بدأ مهرجان قرطاج يأخذ شكله الدولى ويمارس نشاطه فى متابعة الأفلام العربية والأفريقية .

ومن حق الناقد والمؤرخ السينمائى طاهر الشريفة أن يذكر اسمه باعتباره الأب الروحى لهذه الحركة الثقافية السينمائية رأس اتحاداتها ، وشارك فى تأسيس مهرجاناتها التى تنامت فيما بعد وأضيف إليها مهرجان « صفاقس » الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة ، ومهرجان « جربة » لأفلام الأسطورة والتاريخ .

وعندما بدأ الإنتاج السينمائى الوطنى للأفلام الروائية الطويلة لم يكن فى حاجة إلى تمهل الخطى ، كان عليه أن يبدأ من حيث وصل إليه وعى الجمهور من نضج ثقافى بفعل حركته الثقافية السينمائية الأهلية التى دعمتها الحكومة .

وكما دعمت الحكومة الحركة الثقافية فى السينما دعمت الإنتاج الوطنى فى بدايته خاصة ، أنشأت « الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج » عام ١٩٦٢ ، وقامت الشركة بتمويل بعض الأفلام أو المشاركة فى إنتاجها ومنها « الفجر » ١٩٦٦ الذى سبق ذكره ، و« مختار » لصادق بن عائشة ١٩٦٨ ، و« حكاية بسيطة كهذه » لعبد اللطيف بن عمار ١٩٧٠ ، و« شمس الضباع » لرضا الباهى ١٩٧٦ .. وغيرها .

ورغم انسحاب القطاع العام من الإنتاج فيما بعد مقتصراً على المشاركة ، نجح القطاع الخاص من خلال نظام الإنتاج المشترك خاصة - الذى برع فيه التونسيون - فى مواصلة إنتاج الأفلام الروائية مع المحافظة على مستوى النضج المطلوب الذى فرضه وعى الجمهور ، ونكاد لانجد فيلمًا اليوم دون مشاركة أكثر من جهة محلية أو دولية فى إنتاجه .

ويمثل أحمد عطية شخصية محورية فى مجال الإنتاج الخاص ، استطاع من خلال شركته وبالمشاركة ، أن ينتج مجموعة من أفضل الأفلام العربية بدأها بفيلم

« ريح السد » ١٩٨٦، وواصل إنتاجه بأفلام « صفائح من ذهب » ٨٨، ثم « الحلفاوين » ٩٠ ، ثم « حرب الخليج وبعد » ٩٢ ، ثم « يزناس » ٩٢ ، ثم « ياسلطان المدينة » ٩٢ ، ثم « صمت القصور » ٩٤ ، ثم « بنت فاميليا » ٩٧ .

ورغم أهمية مافازت به هذه الأفلام التونسية وغيرها من جوائز المهرجانات الدولية ، إلا أن جائزتها الكبرى كانت إقبال الجمهور التونسى عليها ، فهو الحماية وضمان الاستمرارية ، ولا يغرب عن الذهن أهمية الاحتفاء بهذه السينما فى مصر لأسباب ثقافية وأخرى سياسية أيضًا ، ويعتبر هذا الأسبوع الخاص بعروض نماذج منها محاولة أولية للاقتراب من هذه السينما العربية طيبة السمعة .

وقد شارك من النقاد فى تقديم أفلام الأسبوع ومناقشتها ، كل من : محمود قاسم ، سمير فريد ، د . رفيق الصبان ، أمير العمرى ، عصام زكريا ، خيرية البشلاوى

وتعميقًا لمحاولة الاقتراب من السينما التونسية ، رأيت أن أجمع فى هذا الكتاب ، بتأيد مشكور من لجنة السينما التى أشرف بعضويتها ، أبرز الإسهامات السابقة لنقاد السينما المصريين فى تقديم رؤيتهم للأفلام التونسية مع ذكر مصدر وتاريخ النشر لكل مقال .

وقد راعينا فى ترتيب هذه المقالات مبدأين ، أولها :

فى حالة وجود أكثر من مقال عن فيلم بعينه ، أن تجمع هذه المقالات معا مرتبة حسب تاريخ نشرها ، وذلك حتى يتاح للقارئ الاطلاع على كل مايكفى الفيلم دفعة واحدة ، منعا للتشتيت وحرصاً على تعميق الفهم .

ويتمثل المبدأ الثانى فى ترتيب هذه المقالات (مفردة أو فى مجموعة) وفقاً للتسلسل التاريخى لظهور الأفلام ، وذلك حفاظاً على الحس التاريخى بنمو هذه السينما وتطوراتها .

شمس الضباع وثقافة الآخر(*)

محمود قاسم

(*) الورقة المقدمة فى أسبوع السينما العربية / تونس .

المخرج التونسى رضا الباهى ، داس بإحدى قدميه ، بقوة ورسوخ فوق الأرض التونسية بينما داس بالقدم الأخرى ، بنفس الرسوخ ، فى ثقافات أخرى متعددة ، أغلبها أوروبى ، وبعضها عربى وفى أفلامه كمخرج عربى ، هناك آخر يتمثل وجوده دائمًا فى أنه يجب التعامل معه ، والاندماج داخله ، وقد بدت قدرت المخرج على استجلاب العديد من العناصر الفنية ، غير التونسية للعمل فى أفلامه ، سعيًا وراء البحث عن متفرج غير عربى فهو يعرف أن عدد المشاهدين فى تونس لن يرضوا طموحه كمخرج ، وأن الشاشات العربية لا تقدم عادة على عرض أفلام غير مصرية ، لذا ، فأنه استفاد من " فرانكفونيته " من أجل التوجه إلى ثقافات الآخرين ، وقد أبعده هذا كثيرًا عن ثقافات تونس فيما عدا فيلمه الأول " شمس الضباع " الذى ساعد فى تعميده أن يكون ، حين عرض فيلمه الأول " شمس الضباع " عام ١٩٧٦" كواحد من الآمال الكبرى فى السينما العربية لكن هذا الأمل لم يلبث أن خبا ، تبعًا لاهتمامات المخرج وخروجه عن حدود الأرض التى أقام فوقها مشروعه الروائى الأول ، الذى فتح أبواب النقاش بأن الباهى فعلاً ، من الذين علقت عليهم الآمال ، لكن عين المخرج نحو الآخر دفعته إلى الاستعانة ، فيما بعد إلى أن يصنع أفلامًا غير عربية وبدا كأنه يذوب فى ثقافة الآخر ، ويقدم العالم برؤياهم ، وذلك مثلما حدث لمخرجين عديدين ، غيروا محلات الإقامة إلى فرنسا ومنهم مارون بغدادى ، وغيرهما الكثيرين .

فى فيلمه الروائى الأول " شمس الضباع " .. سبق المخرج أقرانه العرب ، فى مناقشة مسألة تباشير " البزنس " الأوروبى على الحياة التقليدية ، الرتيبة فى العالم العربى ، وذلك من خلال قرية ساحلية ، يعيش أهلها من الصيد وممارسة بعض الحرف الصغيرة ، فجأة يصلها رجال أعمال أجانب لتحويلها إلى قرية سياحية ، بدعم من السلطة ووجهاء المنطقة .

إنه فيلم عن التغير الشكلى الذى سرعان ماسيرتمى فيه أهل القرية بكل جوارحهم فالمشروع القادم " أحسن " ونتاجه أفضل وسلوك الصيادين الذين سيحولون قواربهم إلى وسائل للترفيه عن السياح ، أقرب إلى ما فعله سكان الموارد فى الفيلم الذى أخرجه هشام أبو النصر ١٩٨١ وأيضًا إلى مافعله الفلاحون فى بلدان عربية عديدة ، خاصة فى مصر ، حين عادوا بالدولارات البترولية ، وردموا الأرض بالدبش ،

وتخلوا عن الفلاحة ، وانغمسوا فى البزنس "

إذن فيلم شمس الضباع .. شكّل أملاً ، وطليعية بالغة الذكاء ، لمست أوتار المشاهد العربى وبدت ذروة الذكاء فى الاختيار ، إن استعانة المخرج بالممثل محمود مرسى ، للقيام بالدور الرئيسى فى الفيلم ، ليؤكد أن الموضوع ليس تونسيًا فقط ، ولكنه عربى ، وليثبت منذ فيلمه الأول أن ثقافة " الآخر وهمومه ، جزء من هموم المواطن التونسى العادى .

وفى الفيلم ، كان الباهى واضحًا للغاية ، سواء فى اختيار أسماء أقرب إلى الصفات لأبطاله أو فى اللجوء إلى موضوع مباشر ، صار منتشراً فيما بعد فى السينما المغاربية وهو موضوع " البزنس " فى وقت تهتم فيه هذه السينما بمسألة الهجرة ، هجرة الناس من الريف إلى الحضر ومن دول المغرب إلى أوروبا بشتى السبل فالصياد طاهر يقاوم هذه المشاريع الرأسمالية القادمة عبر هولاندا وفرنسا وهما البلدان (اللذان شاركا فى تمويل الفيلم) رغم أن أبناء القرية الساحلية ، تسربوا شيئًا فشيئًا ناحية المشروع بعد اعتراض سريع ، وطاهر رجل وحيد فى مواقفة ، وفى حياته الشخصية ، ونحن نراه فى نهاية الفيلم هو الأوحد الذى اتخذ هذا الموقف الإيجابى ، فى نفس الوقت الذى ينعم فيه الآخرون بما ساروا إليه ، كل على طريقته .

طاهر " يعانى من الوحدة ، عقب رحيل زوجته ، أثناء الولادة ، ويصوره الفيلم كمناضل قديم ضد المستعمر الفرنسى فإذا عاد رموز هذا المستعمر فى زى المستثمر ، فإنه لا ينخدع له بسهولة وهناك شخص آخر يعطيه المخرج اسمًا وصفه ، هو البقال " أمين " الذى يعلق صورة جمال عبد الناصر على جدران حانوته ، ويستمع إلى ما تردده إذاعة القرآن الكريم من تلاوة .

والرجلان المناضلان سابقًا ، يختلف كل منهما فى رؤيته للواقع من حوله ، فزواج طاهر ، من امرأة لها نفس التاريخ النضالى ضد الاستعمار جعل قدميه ترسخان فى موقفه الصلب من عدم الاندماج فى مشروع " بزنس " فى المقام الأول ، أما " أمين " فإنه يبدو أكثر واقعية ، وقراءة الآخر القادم ، فسرعان ماسيحول حانوته إلى بوتيك لعرض بضاعه تناسب الأجنبى القادم ، وعلى القرية أن يتغير شكلها بشكل حاد وبسرعة ، فتصبح مصبوغة بالشكل الذى يريده السائح الأجنبى الذى سيدفع الأموال .

نحن هنا أمام مواجهة من نوع خاص .. مواجهة بين الماضى والحاضر ، ومواجهة بين حاضر ومستقبل ، ثم لقاء التضاد ، الأقران سابقًا ، عندما يخرج طاهر من السجن ، بعد أن تم القبض عليه ، لأنه معارض ، فيخرج إلى قريته ، ويتطلع إلى شكل الحياة الجديدة ، فيجد أن صديقه " أمين " واحد ممن غيروا المناظر من حولهم .

والفيلم يأخذ وجهة نظر " طاهر " ويتعاطف معه ، وينظر إلى من ساروا فى ركب التغيير الشكلى ، باعتبارهم مهرجو السيرك ، يصبغون وجوههم ، بما لا يعكس انفعالاتهم ، ومن الصعب اكتشاف حكايتهم .

لكن السؤال .. هل صار رضا الباهى نفسه أقرب إلى بطله " أمين " ، من " طاهر " ففى أعماله التالية ، كما أشرنا ، فإنه يحاول الاقتراب من ثقافة الآخر خاصة بعد فشل فيلمه الثانى :الملائكة " ١٩٨٤ الذى استعان فيه بنجوم كبار من السينما المصرية ، وعلى رأسهم كمال الشناوى ومديحه كامل ، وأمين الهنيدى ، فى عمل شاركت أموال كويتية فى إنتاجه .

ورغم أن الموضوع هنا يختلف ، فإن حلم الباهى بصناعة فيلم يعرض خارج الحدود بنجاح ، لم يتحقق ، فهو فيلم عن عالم المسرح ، حول ممثلة شابة تعمل فى إحدى الفرق المسرحية ، تلتقى مع رجل أعمال تجاوز الخمسين من العمر ، تنمو بينهما قصة حب جارفه ، تنجح الفتاة فى أن تحول حبيبها من مضارب فى البورصة إلى عاشق للفن ، ويبدأ فى تمويل مسرحية جديدة ، لكن هذا التحول لا يروق لشركاء العاشق العجوز ، الذى يهدد بنشاطه الجديد ، أعمالهم الاقتصادية ، فيسعون إلى التفريق بين الحبيبين .

أما الفيلم الثالث ، فقد خرج فيه المخرج تماماً من الأرض التونسية ، وقدم رواية " الذاكرة الموشومة " للكاتب المغربى الفرانكوفونى إدريس شرايبى ، وقد جاء الفيلم غير عربى بالمرة ، فهو يستعين بالممثلة البريطانية جولى كريستى فى دور الزوجة بيتى ، وبالممثل الأمريكى ، وفى الأصل الإيطالى ابن جازارا فى دور الأب والمطرب الفرنسى باتريك برويل فى دور الابن وبالممثل المخضرم ، الفرنسى ، جان كارمين ، وقد شارك فى كتابة السيناريو أربعة كتاب سيناريو فرنسيين بالإضافة إلى المخرج نفسه .

حاول المخرج من خلال قصة مستعمرين قدامى لبلاده ، غير مكان الهواية من المغرب إلى تونس يعانون من ازدواج الهوية ، دون أن ترى أى تونسى فى الفيلم ، ففى عام ١٩٥٥ ، فى ليلة الاستقلال يرفض الشاب ريفير أن يترك الأرض الذى عاش فيها ،

يهرب من العربة التى ستنقله إلى وطنه ، أما بيتى فهى إنجليزية ، تلتقى برجل تتزوجه زواج مصلحة ، وتستعد للرحيل معه ، لكنها ترتبط بابنه ونيس ، وأما هذا التناقض ، فإن الشاب يبتعد عن إثمه خاصة وهو يرى أباه غارقا فى المتاعب النفسية .

هنا حاول رضا الباهى مغازله الآخر الذى قام بتمويل الفيلم ، لم يكن هناك أى مجال لتصوير العالم الحقيقى لتونس ، وقد خلا الفيلم من فتى تونسى واحد ، وغلب عليه الطابع الأوروبى ، وقد تكرر هذا فى فيلمه الأخير " الخطاطين لاتموت فى القدس " عام ١٩٩٤ ، والذى حاول فيه أن يتحدث من منظوره الخاص عن القضية الفلسطينية ، فاستعان بنجوم من السينما الفرنسية منهم جال برين ، وأيضًا " ابن جازارا " وقد قامت شركة باهى : بابا فيلم " مع بعض المحطات التليفزيونية الفرنسية ، وأيضا السلطة الفلسطينية بتمويل الفيلم .

وحسبما كتبت ديانا صبور فى مجلة : فن " (٢٥ نوفمبر ١٩٩٦) فإن السلطة الفلسطينية اتهمت المخرج بتبديل السيناريو المتفق عليه بشكل يلائم وجهات نظر المحتل الإسرائيلى ، ويمكن القول أن " الخطاطيف لا تموت فى القدس " .. فيلم مهم وجرئ ، يخاطب عقل المشاهد الغربى أكثر مما يخاطب عاطفة وإحساس المشاهد الشرقى ، رغم نهايته الإشكالية التى تحتمل المناقشة أو حتى التخطى ، لكنه فى النهاية يبقى خطأ لا خطيئة ، والفارق بين الاثنين شاسع .

والفيلم عن الصحفى الفرنسى بشار الذى يذهب إلى الأرض المحتلة آملا فى سبق صحفى لتغطية اتفاقية السلام التى على وشك إعلان بين إسرائيل والفلسطينيين ، ورغبة خفية فى مقابلة الصديقة الحميمة له ، يلتقى عند وصوله إلى القدس مع شخصية متفتحه مرحة وودودة ، وثرثار الدليل فلسطينى باسم الراديو المحلى ، يبحث مع بقية عائلته عن جدته التى اختفت منذ عام ١٩٤٨ ، عند دخول اليهود إلى يافا والتى ظهرت صورتها فجأة فى الصفحة الأولى بجريدة محلية ، وبينما تكثفت إشاعات حول إمكانية اتفاقية سلام ، يصطدم ، بشار بحقائق الواقع اليومى والعلاقات المعقدة .

السراب (١٩٨٢) (*)

سامى السلامونى

(*) العدد ١١ من نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ١٩٨٦

قصة عبد الحفيظ بوعصيدة مع فيلمه « أنشودة مملوك » أو « السراب » .. هى نفس قصة محمود بن محمود المخرج التونسى الشاب الآخر مع فيلمه الأول « العبور » الذى أخرجه من خلال إنتاج مشترك مع بلچيكا حيث درس السينما هناك أيضاً .

وبوعصيدة – ٣٩ سنه – هو واحد من جيل المخرجين الذين تعلموا السينما فى « نوادى السينما » التى تضم أكبر تجمع لسينما الهواة فى تونس ، وهى حركة قوية ونشطة جداً استطاعت أن تملأ بعض الفراغ فى غياب معهد السينما فى تونس ، حتى أنه يقام لهذه الحركة مهرجان لسينما الهواة من كل أنحاء العالم فى مدينة « قليبة » سبق أن اشتركت فيه مصر ببعض أفلام « جمعية الفيلم » .. وفى هذا المهرجان فاز بو عصيدة بالجائزة عن أول أفلامه كهاو « تجربة » عام ١٩٦٧ وحصل على منحة دراسات عليا فى السينما والتلفزيون من أكاديمية الفنون ببراغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا .. ثم عمل مساعداً للاخراج فى بعض الأفلام منها « السقا مات » لصلاح أبو سيف ثم فيلم « هولوكست ١٠٠٠ » للايطالى ألبرتو دى مارتينو .. قبل أن ينفرد بإخراج عدد من الأفلام القصيرة منذ عام ١٩٧٧ وبعضها إنتاج مشترك تونسى – تشيكى أيضاً .

وفى فيلمه الروائى الطويل الأول « أنشودة مملوك » أو « السراب » يلجأ بوعصيدة إلى الأسلوب الذى يرى أنه ضرورى للسينما العربية لكى تصل تدريجيا إلى الأسواق العالمية وكما حدث بالفعل فى التجربة الجزائرية ، وهو استخدام بعض الأسماء العالمية من النجوم إلى جانب النجوم المحليين ، فهو يعطى الدور الرئيسى للمملوك للممثل اليونانى يورغو فواياجيس الذى أسند إليه المخرج الجزائرى الأخضر حامينا منذ بضع سنوات بطولة فيلم « سنوات الجمر » الحائز على الجائزة الكبرى لمهرجان كان ، إلى جانب الممثلة اليونانية المعروفة إيرين باباس فى دور أم المملوك ، بينما أسند دور الملك للممثل اليوغسلافى بيكيم فهيميو الذى قد يذكره جمهور القاهرة بطلاً لفيلم ألكسندر بتروفتش اليوغسلافى « قابلت غجراً سعداء » .. إلى جانب الممثل التشيكى ميروسلاف ماشاسلك فى دور الوزير وبعض الممثلين التونسيين بالطبع وعلى رأسهم عبد اللطيف حمرونى ومنى نور الدين .

وفى النواحى الفنية الأخرى يستعين المخرج التونسى أيضا بعناصر عالمية ، فمدير التصوير هو جيرى ماساك والمونتير هو ألواس فيشارك التشيكيان ، بينما مؤلف الموسيقى هو أرماندو ترافاجولى الإيطالى .

ويعود السراب إلى الأسطورة المعروفة فى التراث الفولكلورى العربى عن الفلاح الذى أنقذ الملك من خطر ما ، فكافأه بمنحة قد تصبح نعيماً أو جحيماً حسب المطامع الشخصية لكل إنسان ، هى أن تصبح كل الأرض التى يستطيع أن يصلها ملكا له إذا جرى من شروق الشمس وبشرط أن يعود إلى نقطة البدء قبل غروب الشمس .

وتكمن حكمة الاسطورة فى أن طمع الفلاح – أو أى إنسان فى نفس الموقف – يدفعه بالطبع إلى الجرى بأقصى سرعة الى أبعد نقطة يمكنه الوصول إليها لكى يحصل على أكبر مساحة من الأرض لتصبح ملكاً خالصاً له .. ولكنه قد ينسى أن عليه أن يقطع نفس الطريق لكى يعود فى الموعد المحدد وإلا فقد كل شىء .. وهنا نقطة الصراع بين الطمع والقناعة .. وبين الحكمة والاندفاع .

ويحافظ بوعصيدة على هذه الفكرة الأساسية ولكن مع تعميق الاسطورة واعطائها أبعاد اجتماعية لها علاقة بعالمنا الواقعى .. وبحيث لا يسلبها تجريدها من الزمان والمكان المحددين ايجابتها لمجتمعات العربية .. وخاصة فيما يتعلق بعلاقة السلطة بالفرد .. ثم السلطة الآمرة الناهية بأوضاع الناس الذين يبحثون عن العدالة وينتظرون من يلتفون حوله لكى يخلصهم من معاناتهم .

وهنا يصبح الفلاح أو « المملوك » ليس مجرد الفرد فى مواجهة الاختيار الحاسم فى حياته بين ما يمكن أن يحصل عليه بمفرده وما يمكن أن يقنع به .. وإنما هو « الرمز » الذى يلخص عذابات الناس بحيث يطالبه الجميع بأن يتبنى مطالبهم .. أى يصبح الفرد ولكن من خلال المجموع .

وفى بداية الفيلم يخرج الملك للصيد بصقره فى الصحراء .. فيقع بحصانه فى حفرة لاينقذه منها سوى المملوك الفلاح المعدم الذى يعيش مع أمه على هامش القرية حيث لايملك أرضاً .. ويستدعيه الملك إلى قصره الفخم حيث يغدق عليه بشىء من النعيم ثم يسأله عما يطلب مكافأة له ، فيطلب قطعة من الأرض يزرعها كأى فلاح .. ولكن لأن الملك يملك الأرض ومن عليها فإنه يبالغ فى كرمه فيأمر له بكل الأرض التى يمكنه أن يصل إليها منذ الفجر .. وبشرط أن يعود قبل الغروب .. ويشيع الخبر فى الأسواق ومن خلال شخصية « الحاكى الشعبى » الذى يروى القصص والأخبار فى كل مكان وبالذات فى السجن حيث يحتشد المعتقلون لهذا السبب أو ذاك ويتعرضون لكل صور القهر والتعذيب .. ويعلن المنادى فى المدينة أن الرحلة ستبدأ فجر الغد أمام الباب

الكبير للمدينة حيث أن « مملوك بن النعمان توصل إلى تخليص الملك فى وقت الشدة فقرر منحه جميع الأراضى التى يستطيع حفظها من طلوع الفجر وحتى غروب الشمس » ويعلق الحاكى الشعبى وكما يفعل فى كل اللحظات الهامة من الفيلم « بأن الفقر والأمل وجهان لعملة واحدة » .. بمعنى أن فقر المملوك المدقع هو الدافع وراء أمله فى الملكية .. ثم يهتف الراوى ساخراً : يحيا الملك .. عاش الملك .. وتبدأ رحلة مملوك وسط أراضى الفلاحين وحقولهم وبيوتهم التعسة .. وليتعرف - بعين الفيلم بالطبع وليس بعينه هو فقط - على أحوالهم وشكواهم من الفقر والظلم .. فالكل يحمل همومه ويعتبره مندوبا للملك مادام قد أصبح قريباً منه إلى الحد ومادام نال منه هذه الخطوة وواضح أن الفلاحين لم يكونوا حتى هذه اللحظة قد جاءهم من يسمعهم سوى جنود الملك الذين يبطشون بهم .. بينما الوزير يختال فوق حصانه ووسط حرسه يرقب رحلة الفلاحين فى الأرض وما يمكن أن ينشأ عنها ليبلغ الملك بما يحدث بين وقت وآخر .. أما الفلاح فهو منهم أولاً وأخيراً رغم وضعه المتميز وقد يكون أقرب إلى فهمهم .. ولكنه بهذه المحنة الملكية تكون قد بدأت بذرة لانسلاخه عنهم وتحوله إلى طبقة الملاك .. أى تحوله هو الآخر إلى « سيد » وليس « مملوك » - وقد تكون دلالة اختيار الاسم - و تكون هذه دلالة اختيار الاسم وتكون بالتالى قد بدأت تتولد عنده غريزة التملك .. ولذلك فهو يدخل فى صراع مع أحد الفلاحين الذى يحاول اقناعه بأن قطعة الأرض التى يحاول ضمها إلى ملكيته هى أرضه هو .. وهنا يزرع الفيلم عنصرا دراميا ذكياً لمواجهة الفلاح الذى يملك للفلاح الذى لا يملك ولكن تولدت لديه نزعة التملك .. ويأخذ الفيلم شكل « الرحلة » .. وهو شكل كلاسيكى شائع فى السينما .. من أفلام الغرب الأمريكى إلى أفلام الأساطير .. وهو أسلوب يمكن فنان الفيلم من أن يكتفى بحدود المغامرة أو أن يحقق نوعًا من « المسح الاجتماعى » وحسب رؤية كل منهم لفيلمه وما يريد أن يقوله من خلاله .. وبوعصيدة هنا يحول الأسطورة بلاشك إلى رؤية معاصرة وتحليلية بقدر الإمكان ورغم رمزية التناول لمجتمعه .. ولذلك فهو كما يجعل مملوك يبحث عن فتاته « فاتنة » التى يبدو أنه قد اغتصبها منه رجل آخر .. فإنه يصل إلى ذروة تحليله لمجتمعه حين يصل الفلاح مملوك إلى مايشبه « مولد » سيدى غالى الولى الذى يحتفل به الفلاحون البسطاء وهو حى .. فهو شيخ القرية التقليدى الذى يتبرك به الناس ويصدقونه ويطلبون منه الوعى أيًا كانت قيمته الدينية الحقيقية فهذا « الولى » يشغل الناس بأسئلة مثل : « هل كانوا خمسة وسادسهم كلبهم ؟ » فإذا كان السؤال هنا عن « أهل الكهف » فإن إشارة الفيلم الواضحة هى أن هؤلاء الفلاحين المغيبين

عن الواقع هم أنفسهم أهل الكهف .. وبينما يحمل الولى « سيدى غالى » كتاباً ضخماً قديماً بالى الأوراق باعتباره مكمن الحكمة كلها ، ويشير إلى أتباعه بأن « كل شىء مكتوب هنا ..» فإن المملوك الذى يصبح « سندباد » الذى يستكشف العوالم المجهولة يتبين على الفور أنه دجال مجذوب فيخطف منه الكتاب الذى تتبعثر أوراقه فى الهواء لتتضح المفاجأة : أن أوراق الكتاب بيضاء لا تحمل أى حكمة على الاطلاق !

ويجنح بوعصيدة فى بعض مواضع الفيلم ومثل كثيرين من المخرجين العرب خاصة فى أفلامهما الأولى إلى الجانب الفولكلورى .. ربما لتأثيره القوى على تشكيل وجدان الناس فى الدول المتخلفة .. وربما لأنه الجانب الجذاب المبهر الذى يلفت أنظار المشاهد الأوربى الذى يسعى سينمائيو العالم الثالث فى أغلبهم للوصول إليه قبل أن يصلوا إلى جمهورهم المحلى أولاً .. ولذلك فنحن نرى فى « السراب » بعض مشاهد الأسواق والحواة والثعابين .. وإن كانت هذه الصور جزءاً لا شك فيه من النسيج الاجتماعى فى تونس .

وخلال رحلة المملوك عبر الأرض التى يريد الحصول عليها .. تتكشف أمامه مشاكل الناس فيتفتح وعيه الجماعى ولايظل مقصوراً على وعيه الشخصى بمشكلته .

ويحتشد الناس من حوله لينقذهم ويساعدهم ويمنحهم قطعة من الأرض التى سيحصل عليها .. لقد حوله الناس أو طلبوه على الأقل بأن يصبح زعيما .. فهنا فقط يمكن أن تصبح للمنحة الملكية قيمة جماعية .. ولكنه يدرك عجزه الشديد كفرد عن أن يحل مشكلة المجموع .. فيكتفى بأن يمنحهم الأمل فى الغد : « غدوة غدوة .. » فيسأله أحدهم ولماذا ليس الآن ؟ .. ثم ينقلبون عليه ويرجمونه بالطوب عندما يحسون بأنه أصبح جزءاً من السلطة هو الآخر فلا يملك إلا منح الوعود والأحلام فى الغد وليس اليوم .. بينما حرس الملك بالأقنعة السوداء يرقبون الرحلة فوق جيادهم دون أن يتدخلوا فى « صراعات الرعية .. » ..

ويصل المملوك إلى نقطة الاختيار عند اقتراب النهاية .. فإلى أى مدى يمكن أن يسير ليستحوذ على أكبر مساحة من الأرض محتفظا فى نفس الوقت بفرصة العودة قبل الغروب ؟ .. إنه يصل إلى سراب فى قلب الصحراء وهو منهك بالجوع والعطش وهنا تكمن حكمة الفيلم فى « أن السراب هو أقصر الطرق للعودة » .. أى أن حاصل الرحلة كلها بعد كل هذا العناء هو لا شىء .. إنه يبحث عن قطرة ماء فى بحيرة الملح ..

ويغلق الفيلم الدائرة بإيقاع الفلاح هذه المرة فى الحفرة التى وقع فيها الملك .. فيصيح من عمق الحفرة : « ساعدونى وخذوا كل ماأملك » لقد اكتشف أن وعد الملك له كان مجرد سراب .. وأنه كان مجرد خدعة يمتحنه بها الملك .. ولذلك فإن الملك يجئ بنفسه ليتشفى وليرى نتيجة الدرس الذى لقنه لهذا الفلاح الذى أراد أن يتجاوز قدره وبمجرد حلمه .. ويقول له الملك : « هل عرفت الآن سعادة الإنسان هى فى أن يعيش بما فى حوزته .. لقد طمعت وأردت أن تملك الدنيا كلها .. مجنون .. ؛ ما الذى تتمناه الآن وأنت تنتظر الموت ؟

ويصرخ المملوك وقد اكتشف الخدعة ولم يعد يخشى الملك ولا ضياع الثروة وهو عاجز عن تخليص نفسه من قاع الحفرة : أتمنى أن أراك مرة أخرى فى قلب الحفرة وأنت تخشى الموت .. فيصيح الملك بغطرسة : « مملوك حقير » .. وتكون هذه خلاصة رأى السلطة فيمن أراد أن يتجاوز حجمه أو قدراته .

وتجئ المفارقة الدرامية حين تتقدم الأم لانقاذ ابنها من الحفرة ولكى تقع هى فيها وكأنه خسر أمه فى مقابل الأرض التى حصل عليها .. ولكنه لا يفوز بشىء لأنه نسى فى طريق الذهاب أن يحسب طريق العودة .. فيموت وحيداً مشرداً على الرمال .. ويلخص الفيلم حكمته فى تساؤل الراوى الذى يمثل ضمير الشعب : « هل أراد أن يغير الواقع ؟ .. لا .. الواقع هو نفسه لازم يتغير ! » .

عبور ١٩٨٢ (*)

سامى السلامونى

(*) المصدر السابق .

المخرج التونسى محمود بن محمود - ٣٤ سنة - فى فيلمه الروائى الطويل الأول وبعد عدة أفلام قصيرة بالسينما والفيديو ولا نعرف عنه سوى أنه متخرج من جامعة بروكسل الحرة حيث أحرز شهادتين فى الصحافة وتاريخ الفنون .. وأن سيناريو « عبور » الذى كتبه المخرج نفسه بالاشتراك مع فيليب فيوجست فاز بجائزتين : الأولى لوزارة الثقافة الفرنسية ببلجيكا والثانية لوكالة التعاون الثقافى والتقنى بباريس.

ولأن فيلمه الأول « عبور » مثل فيلم زميله بوعصيدة هو إنتاج مشترك بين تونس وبلچيكا فهو يستعين مثله أيضاً ببعض العناصر الأجنبية فى فروع الفيلم المختلفة

حيث يسند إدارة التصوير إلى جلبرتو أزفيدو والموسيقى إلى فرانشيسكو آكولا .. وحيث يقوم بأداء إحدى الشخصيتين الرئيسيتين الممثل الرومانى جوليان نيجليسكو الذى يقوم بدور الشاب القادم من إحدى الدول الاشتراكية ويشبه الممثل الإيطالى المعروف جان ماريا فولونتى شكلا وأسلوب أداء وينجح فى لفت الأنظار بقوة بأدائه الرائع إلى جانب الممثل التونسى الفاضل الجزيرى الذى يلعب دور الشاب العربى أداءً قوياً هو الآخر ولكن فى حدود الشخصية المرسومة له .

و « عبور » ليست ترجمة دقيقة لعنوان الفيلم بالفرنسية وهو بصيغة الجمع .. لأن عبور السفينة التى تدور عليها أحداث الفيلم من الشاطئ البلچيكى إلى الشاطئ الإنجليزى يتكرر أكثر من مرة والشابان حبيسان على ظهرها لايستطيعان الهبوط هنا أو هناك .. وهذه هى « المصيدة » القدرية الغريبة التى وجد الشابان نفسيهما واقعين فى نارها وحيث تكمن فكرة الفيلم العبقرية .

ويبدأ الفيلم بسفينة متوسطة تعبر البحر بين بلچيكا وإنجلترا وهى تدخل ميناء دوفر الإنجليزى ليلة رأس السنة لعام ١٩٨٠ .. ولكن بينما ينهى رجال الجوازات الإنجليز إجراءات دخول كل ركاب السفينة بسهولة .. يستوقفان شابين لاعلاقة لأحدهما بالآخر .. فهناك مشكلة ما فى أوراقهما .. مشكلة غير محددة ولا مفهومة حتى بالنسبة للشابين اللذين يسألان رجال البوليس عن سبب منعهما من دخول إنجلترا فلا يجدان جواباً شافياً .. فالبوليس نفسه لا يملك سبباً محدداً للاعتراض سوى رفض دخول الشابين بسبب الجنسية التى يحملها كل منهما .. فأحدهما جاء من بلد عربى والآخر من بلد فى الكتلة الشرقية .. وهذا الانتماء فى ذاته يمثل خطراً على المجتمع الإنجليزى كما سيمثل بعد قليل خطراً على المجتمع البلجيكى .. أى أن

الحكم هنا « على الهوية » أى على لون جواز السفر وبغض النظر عن الشخص نفسه ومدى ما يمثله من خير أو شر .. وحيث يضيع كيان الفرد فى صراع الأنظمة ..

ويجيد المخرج محمود بن محمود رسم صورة ساخرة لتعنت وصلف البوليس الإنجليزى ورجال الجوازات البيروقراطيين ولكن بذكاء يرسم صورة أكبر لفاشية « حراس الحدود » فى أى مكان وبحيث لا تقتصر هذه النظرة الغبية بل العنصرية على البوليس الإنجليزى أو البلجيكى أو غيرهما ..

عندما يحجز الشابان الغريبان وحدهما بعد انصراف كل الركاب يحاول الشاب الشرقى التقرب من العربى الذى يبدو جامداً لا يبادله نفس الرغبة .. وإنما يغرق فى مأزقه الغامض .. ويقول الشرقى أنه جاء ليزور عمته فى لندن ليأخذ منها شيئًا من المال ليواصل رحلته إلى كندا باحثًا عن عمل هناك .. ويقول العربى أنه جاء ليقضى بضعة أيام فى لندن « من أجل إمتاع نفسه » .. ووسط الملفات والأضابير يعتصر رجال الجوازات الإنجليز هذين الشابين فى الأسئلة المتلاحقة عما جاء بهما إلى لندن فى محاولة للبحث عن أى جريمة يمكن أن يرتكباها .. وتفشل تأكيدات الشابين بأنهما لم يجيئا لندن بهدف البقاء فيها وإنما كمجرد معبر إلى مكان آخر .. فسلطات الميناء مصرة على الاشتباه فيهما ورفض دخولهما .. وتأمر بعودتهما إلى نفس المركب التى جاءا عليها .. لكى تعود بهما إلى بلجيكا .

ويقيم طاقم المركب احتفالاً صاخبًا برأس السنة .. ويدعون الشابين للمشاركة فيه بالرقص والشراب لبعض الوقت .. وتكون محنة الشاب الشرقى بوجدان ميروفتش أنه لا يملك مليمًا واحداً ويستعير السجاير نفسها من هنا وهناك .. وهو يقول لبحارة السفينة : « ليست غلطتى أننى هنا .. فلم أرتكب أى شىء سوى أننى جئت من الشرق .. والشرق هنا مرفوض » ويسرى عنه البحارة : « متع نفسك .. فكلنا أسرة واحدة » ويذوب الجليد بين بوجدان القلق المتوتر دائمًا ويوسف القريشى الهادئ المنكفئ على همومه الذاتية حين يطلب منه سيجارة فيعطيه مبلغًا من المال ليشترى ما يريد .. فتهز هذه البادرة الكريمة بوجدان ويشكر يوسف – أنت أخ حقيقى .. اعطنى عنوانك وسأردها لك .

ونرى مجلة تايم وعلى غلافها صورة ليش فاليسا وعنوان « تصفية الشيوعيين » إشارة إلى الظروف التى يريد بوجدان ميروفتش الهرب منها .. وتصل السفينة إلى

الميناء البلجيكى ليواجه الشبان نفس الموقف .. فرجال الجوازات يرفضون دخولهما بعد أن ينهالوا عليهما الاستجوابات .. ولا يصبح أمامهما سوى العودة إلى نفس السفينة حيث يضطر بوجدان للعمل فى غسل الأطباق فى مطبخها ليحصل على قوته .. ثم يطلب من يوسف أن يعيره صابون حلاقته فيسأله « ولماذا تريد أن تحلق ذقنك » ويجيب «لأنى أريد لن أقوم .. أن أستمر .. أحلق لأنى أحترم نفسى » ويحكى له أنه هرب من بلد شيوعى فى عربة ثلاجة .. أعطى أجرة عن شهر لسائقها صديقه مقابل تهريبة وسط الطعام المجمد .. ويقول يوسف أنه هارب هو الآخر من الفاشيين فى بلده « إنهم » نفس الشىء مثل الذين فى بلدك .. يبدو أن القهر هو هوايتهم ..

ويعلق بوجدان : « إن أسوأ شىء فى العالم هو سلب حرية الرجل .. ولكننا نستطيع أن نساعد بعضنا » ويعتذر يوسف فى إحساس كامل بالعجز وعدم الحماس : لا أستطيع أن أقدم لك أى مساعدة .. فالمشكلة أكبر منى وأنا هارب منها » ..

ويقول بوجدان وإحساس التمرد والرغبة فى الخلاص يكاد يقتله : ولكن هل سنقضى حياتنا هنا كالكلاب .. إننى أكره البحر ولن أبقى حبيسا فيه هكذا .. عندى أشياء أصنعها فى أماكن أخرى .. إننى أفضل القفز فى الماء عن البقاء هنا » .

ويلخص يوسف فلسفته العدمية اليائسة من جدوى أى شىء : « إن خلاصك هو فى الثورة الاجتماعية الكبرى .. ولقد فاتك القارب .. وكل مشاكلك وهمية .. ليست هناك بلاد ولا هويات وإنما كتل من البشر ومصالح وأماكن للقهر كهذه السفينة » .. اسمع يا بوجدان ميروفيتش .. « أنت وأنا لا ننتمى إلى نفس العالم » .

وتكون السفينة قد وصلت إلى دوفر حيث يرفضون نزولهما .. وتعود إلى بلجيكا حيث يرفضون نزولهما .. وكأنما لم يبق أمامهما سوى البقاء فى هذه المصيدة الجهنمية وإلى الأبد .. « فالعرب والشيوعيون هم أوغاد فى هذه البلاد .. » وبينما يبدو يوسف بهدوئه « العربى » وقدرته الفائقة على الامتصاص مستسلمًا لمصيره .. يزداد جنون بوجدان كل يوم .. فهو غير قادر على الاستمرار ولابد من الخروج من المصيدة .. ويتسللان معًا إلى الشاطئ لقضاء ليلة فى أحد الملاهى حيث يدخلان معركة مفتعلة مع بعض الشبان السكارى دفاعًا عن امرأة .. وهو أضعف مواقف الفيلم ومفروض فرضًا فى تقديرى من أجل شىء من الإثارة ولكى يهربا من البوليس ويعودا إلى السفينة حيث يكون بوجدان قد قرر أمرًا .. أنه يستحم ويلبس ثيابه الأنيقة ويرقب من سور

السفينة جندياً إنجليزياً من جنود الحراسة على رصيف الميناء .. فيهبط وبلا أى سبب ولا مقدمات يضربه حتى يقتله .. ثم يبقى إلى جوار جثته ولا يحاول الهرب إلى أن يقبضوا عليه .

لقد قرر أن يبحث عن خلاصة الخاص من هذا « السجن الحر » الذى وضعوه فيه رائحا غادياً من هذا الميناء إلى ذاك .. لا يريده أحد هنا أو هناك .. ولا يريدون له حتى أن يكمل حلمه بالذهاب إلى كندا ليبدأ حياة جديدة .. ومادام أحد لايريد أن يقول له ما هى جريمته .. فليرتكب لهم جريمة عبثية لكى يصبح هناك مبرر واضح العقاب على الأقل .. لأن السجن الواضح المعلن هو أخف وطأة بالتأكيد من السجن الاختيارى غير المعلن وتحت دعوى الحرية التى ليست بحرية .

وعلى السفينة يبقى يوسف حبيسا دون أن يعرف إلى متى ودون أن يعرف كيف تنتهى قصته هو الآخر .. بل دون حتى أن يبدو مهتما بأن يعرف .. إن ملامحه الهادئة القوية التى توحى بأنه لم يفقد الكثير بفقده رفيقه الذى لم يعرفه إلا منذ أيام .. تعكس فى نفس الوقت إحساساً دفيناً بألم هائل .. فهو بالتأكيد فقد فى بوجدان أخا يشاركه نفس المحنة .. أو فقد جزءاً من نفسه .. وعلى الطريقة « العربية » فيما يبدو يلتقط بعينيه فتاة على مائدة مجاورة وهو يتناول العشاء فى مطعم السفينة .. إنها تنظر إليه .. ويبادلها النظرات .. وفى الفراش تصبح لحظة خلاصه أو هربه المؤقت .. وعلى الطريقة « العربية » أيضاً يحملق فى سقف الغرفة المظلمة ويهرب إلى المناجاة مناجاة شىء مجهول .. ويقول كلمات بالعربية من المؤكد رفيقته لم تفهمها فهو يوجهها لنفسه : « لقد غادرنا الأرض وركبنا البحر .. ولكن الجسور تحطمت خلفنا .. فانتبه الآن أيها الزورق الصغير .. فالبحر يزمجر من حولك .. ومازال أمامك مزيد من البحار والمحيطات لتعبرها .. ويبدو أنك لن تطأ الأرض مرة أخرى ! » .

وينتهى فيلم من أفضل الأفلام العربية على المستوى الحرفى المتقدم جدا وعلى المستوى الموضوعى حيث يلخص كثيراً من معاناة الإنسان العربى وحتى الغربى الهاربين معا من أنظمة القمع فى بلادهما .. وحيث يفقد الإنسان حريته وكيانه كله تحت هذا الشعار أو ذلك .. فلا هو مقبول فى بلده حيث القهر والتخلف .. ولا هو مقبول فى الغرب حيث ادعاء الديموقراطية والتقدم .. ولا هو يملك حق الهرب إلى مكان آخر بحيث لا يزعج أحداً ..

إن « عبور » فى تقديرى لون جديد تماماً من السينما العربية يتجاوز كل الألوان الموجودة حتى يوسف شاهين .. لأنه يتصاعد بالإنسان العربى ومعاناته وإحساسه بالقهر والاحباط فيما يتجاوز الإحساس الذاتى المحدود وبما يصل حقًا حتى إلى العقل الغربى إذا كان هذا هدفًا عند البعض .. ولكن السؤال الآن هو : هل تبقى هذه التجارب العربية الجديدة فى حدود المغامرة الفردية .. أو يمكن أن تشكل فى تونس وفى مصر وفى الجزائر وغيرها تياراً يمكن أن يستمر ؟

ظل الأرض (١٩٨٢) (*)

محمود سعد

(*) مجلة صباح الخير ١٩٨١

لا تستطيع أن تحبس الدمعة فى عينيك وأنت تشاهد مشهد النهاية فى الفيلم التونسى الجميل « ظل الأرض » !

حيث تقف « سلمى » تستعطف موظف الميناء ليعطيها نعش زوجها .. لكنه يرفض لانتهاء مواعيد العمل يطالبها بالعودة بعد غد .. وأين تذهب وهى القادمة من أعماق الصحراء لأول مرة !!

صورة إنسانية قدمها لنا المخرج التونسى الشاب الطيب الوحيشى .. وكانت بحق أرقى ما شاهدناه من إفلام عربية فى مهرجان الإسكندرية السينمائى الثالث .

يوميات بشر

يبدأ الفيلم بمشهد العروس الجميلة القادمة من الحدود « سلمى » وذاهبة إلى عريسها « صالح » فى أعماق الصحراء .. ووسط طقوس الأفراح الخاصة بهذه البيئة من الجنوب التونسى ، ونرى كيفية إعداد الطعام .. والرقص الشعبى .. وتدخل العروس خيمة العرس .. وينتهى المشهد .. ليبدأ يوم جديد نتعرف فيه على هذه المجموعة البشرية التى تعيش فى هذا الفضاء الشاسع من الصحراء الممتدة إلى ما لا نهاية .

وتدور الكاميرا لتسجل لنا يوميات هؤلاء البشر .. المرأة تحلب الماعز .. وتعد الطعام .. وتنظف المنزل .. والرجال يذهبون لرعاية الأغنام ..

وفى الخيمة المجاورة بعض السيدات يعملن فى تصنيع السجاد ويبعنه ليساعدهن على المعيشة .

فى المساء يجلس كبير هذه المجموعة يحكى السيرة الهلالية وسط إعجاب الجميع وحين يأتى الصباح نجده يعلم الأطفال قراءة وكتابة القرآن الكريم .

وفجأة تنضب مدخرات هذه المجموعة البشرية .. ويقل مخزون القمح .. وتصاب ماشيتهم بوباء غريب .. ويخيم الحزن والأسى على العيون .. ويسرع الشيخ الكبير

بمحاولة علاج الماشية .. يحاول الاستعانة بالسلطة ومسئول العلاج .. لكنه لا يأتى .. ويسيطر شبح الجفاف .. وتسرع المرأتان فى إتمام صنع « السجادة » ويأتى الرجل الذى يشترى ويبيع لهم .. ويدفع ثمنا بخسا فى شراء « السجادة » لكن الحاجة تجعلهم يوافقون ،الألم يعتصر مشاعر كل فرد من هذه المجموعة لا يستطيع المشاهد وهو يتابع هذه المأساة الإنسانية إلا أن يتمنى الوقوف بجانب هؤلاء البشر !؛

ويبدأ « صالح » الابن الأكبر لشيخ المجموعة يفكر فى السفر للخارج فى محاولة للسعى من أجل الحصول على المال الذى ربما ينقذهم من الضياع .. ووسط أحزان الزوجة والأب . يلملم صالح حاجياته ويمتطى الجواد ويرحل فى مشهد حزين .. فهم يودعونه ولا يعرفون بماذا يأتى الغد ؟

وتعود الحياة سيرتها الأولى لكنها خالية من لمسة السعادة فى العيون والتى كانت واضحة فى بداية الفيلم ، الماشية فى المرعى والشيخ الكبير يجلس فى المساء يحكى سيرة الهلالية وتسير الحياة ببطء .. إلى أن تأتى سيارة وتقف أمام الخيام .. ويهلل الجميع .. فهذا هو شاب من أفرادها يعود من الخارج بعد رحلة عمل طويلة .. جاء ومعه الهدايا .. وجهاز غريب « التليفزيون » !

ويجلس الجميع حول « حميده » الذى يوزع عليهم الهدايا ولعب الأطفال تبهرهم ، وفى المساء يبدأ نوع جديد من العلاقة بين هذه المجموعة والعالم الخارجى .. وذلك من خلال شاشة التليفزيون .. حيث نشرة الأخبار وأحداث إيران والعراق .. لبنان وسوريا المغرب والجزائر .. كلها مشاكل حدود وأحزان الشعب العربى .. يتعرف عليها هؤلاء البشر وهم فى دهشة .

وتنتهى النشرة الإخبارية .. لنشاهد رقصة « لدمية » على أنغام « السح الدح أمبو » لأحمد عدوية ، ثم لقطة من فيلم « الخوف » لنور الشريف يقبل سعاد حسنى .. ويسيطر الحرج على الجميع ويندفع شيخ القبيلة نحو التليفزيون ليغلقه !

وبعودة « حميدة » عادة البسمة إلى أفراد المجموعة .. إلا أنها لم تدم حيث تأتى سيارة الحرس الوطنى لعمل بطاقات شخصية لسكان الخيام .. ويقف أفراد المجموعة أمام الكاميرا للتصوير وإدلاء البيانات الخاصة بهم والحيرة والغضب فى عيونهم .

وتذهب السيارة لتعود بعد أيام لتسلمهم البطاقات .. وتأخذ « حميدة » لأداء الخدمة العسكرية .. ويحاول حميده الفرار .. ويصرخ أنا أعول هذه الأسرة .. أبى شيخ كبير لا يستطيع مواجهة الحياة بمفرده .. لكن السلطة لاتفهم هذا الكلام ويمسكون به ويأخذونه وشيئًا فشيئًا تتضاءل السيارة وأفرادالمجموعة وقوفا فى أماكنهم وعيونهم تلهث وراء « حميده » الذاهب إلى البعيد المجهول !

ويشتد الجدب بهم مرة أخرى .. مما يجعل أحدهم يقرر السفر والرحيل عن هذا المكان ويأخذ أسرته معه .. ويحاول أن يقنع الشيخ الكبير بأن يذهب معه إلى أرض غير هذه الأرض لكنه يقول .. عشنا سنوات طوال على الخير والمر فى هذا المكان الذى صار جزءًا منا وأبدًا لن نتركه .. ويومًا سيأتى الخير ويعود « صالح » .. ويصر على البقاء مع ابنه الضرير وزوجة صالح وابنها الذى شاهد الحياة ولم يشاهد والده .

ويقتسمون الأغنام ويهدمون خيامهم ويرحلون بعد عناق طويل فربما لا يكون هناك لقاء جديد .. ويذوبون فى الصحراء الواسعة .. وتعيش « سلمى » ترعى الأب الهرم والابن الضرير والماشية .. وعيونها مليئة بالشوق إلى صالح ..

وفى مشهد سريع .. تحضر سيارة الشرطة وتعطى ورقة إلى الشيخ الكبير وتذهب .. ويصرخ الأب والابن مات صالح ومن روعة وصدق أداء الممثلين وحسن استخدام الكاميرا تأتى سلمى .. تسأل ماذا حدث ؟ ولا تصدق مات صالح بعد كل هذا الانتظار ؟! ولكنها تتماسك وبكل قوة تقرر الذهاب للعاصمة لاحضار جثمان الزوج .. وتستقل السيارة وتذهب إلى العاصمة لأول مرة .. يقشعر المشاهد من هذه الصرخة .. ومن بعيد لا تعرف الطريق ولاتعرف أحدًا لكنها تمضى رافعة الرأس .. حتى تصل إلى الميناء .. ويقول لها الموظف اليوم انتهى ميعاد العمل .. وغدا أجازة .. عودى بعد غد .. وتحاول استعطافه .. كى يسلمها النعش لترى زوجها وتأخذه فهى غريبة ، أين تذهب فى هذه البلد ؟

ونرى جثمان صالح وهو مرفوع على الونش ليوضع على أرض الميناء .

ويقف شريط الفيلم عن الدوران .. وتذكرت الحكمة الصينية التى تقول « إن الإنسان يولد ليعانى ثم يموت » .

كم هائل من الأحزان الإنسانية عبر عنها المخرج الطيب الوحشى .. فى أقصر حوار سينمائى سمعته فى فيلم عربى .

ولم تكن الكلمة هى البطل إلى الوحيد فى هذا العمل .. بل استطاع المصور السينمائى أحمد الزعاف أن يسجل بكاميراته مجموعة من المشاهد التسجيلية التى أمتعتنا رغم البطء الذى يخيم على هذا المكان . وجاء أداء الممثلين على درجة عالية من الرقى والصدق .. حتى أننا كدنا نتصور أنهم حقا من هذه البيئة رغم قلة الحوار واعتماد الأداء على التعبير بالوجه ..

« ظل الأرض » فيلم يحمل الفكر السينمائى الحقيقى حيث يعطى المشاهد مساحة كبيرة لتأمل الأحداث التى تعرضت لها هذه المجموعة البشرية التى وإن بدت تعد محلية .. إلا انها تحدث لنا جميعا .. فمن فى عالمنا العربى لا يعيش هذا الكم من الاغتراب والأحزان اليومية ؟

الملائكة (١٩٨٤)(*)

على أبو شادى

(*) مجلة الهلال ١٩٨٤

آخر أفلام المخرج التونسى الشاب رضا الباهى (٣٨ سنة) والذى شهدت له القاهرة فى مهرجاناتها السينمائية فيلمه الشهير " شمس الضباع " حيث قام ببطولته الفنان محمود مرسى .

والملائكة عرض أيضا فى إطار نصف شهر المخرجين بالمهرجان مثل غزل البنات والحب فوق هضبة الهرم إخراج عاطف الطيب .

ورضا الباهى من المخرجين المقلين حيث قدم خلال ثلاث عشرة سنة ثلاثة أفلام روائية هى عتبات ممنوعة وشمس الضباع ثم الملائكة وذلك أنه يحاول إيجاد أو المساهمة فى خلق سينما مختلفة سواء فى الشكل أو فيما تطرحه من قضايا شديدة الالتصاق بالواقع التونسى بشكل خاص ، وبالواقع العربى فى دائرة أوسع .

ويأتى الملائكة ببطولة مصرية تقريبا كمال الشناوى ومديحة كامل وليلى فوزى ولهجة مصرية كاملة حتى مع الممثلين غير المصريين ، بهدف توسيع رقعة المشاهد فى الشرق العربى الذى وحدته لهجة الفيلم المصرى أكثر من أى شئ آخر ، باعتبارها أكثر اللهجات العربية شيوعا وفهما لدى كل العرب .

لكن اللغة فى الملائكة لم تكن أداة طيعة فى يد رضا الباهى ، بل ساهمت فى تغريب الموقف ، وجعلت هناك حاجزاً غريباً بين الشاشة والمتلقى ، وافتقدت شاهد الفيلم وكلماته الصدق المطلوب ، ذلك أن الجمهور يعرف أن هذه ليست هى الأصوات الحقيقية لممثليه التونسيين وقد هوجم الفيلم والسينما المصرية ، بسبب ذلك فى مهرجان قرطاج الأخير .

ولم تكن اللغة هى العامل الوحيد الذى جعل الفيلم يبدو غريبا على العين والأذن فالباهى حاول أن يرصد من خلال فرقة مسرحية ، تعزل نفسها باختيارها فى أحد القصور القديمة تقيم على أرضه البروفات لمسرحيات تمزج بين العديد من كتاب المسرح المعاصرين ، فى محاولة للبحث عن صيغ مسرحية جديدة تعبر عن أشواق وهموم المجتمع ، وبطلة الفرقة سلوى ، مديحه كامل تقع فى حب دكتور يوسف / كمال الشناوى وهو دكتور مشهور ورجل أعمال متزوج من امرأة تحكمه وتدير له أعماله وتحاول أن تخنق العلاقة بينه وبين سلوى ويقف على الطرف الآخر لطفى مخرج الفرقة الذى يحب سلوى لكن أسلوبه الحاد ومظهره المتزمت ينفرها منه فيقرر فى لحظة

جنونية أن يخطف الدكتور ، ويقوم هو وأعضاء فرقته بمحاكمته باعتباره ممثلا للبورجوازية التى تحاول أن تسرق البيت القديم ، أو مايمثل التراث لتهدمه وليحل محله مصنع للأنوية ، وترفض سلوى ماحدث ليوسف ،، وتتوثق العلاقة بينهما ، لكن زوجة يوسف ، ومعها أخوها ودفاعاً عن مصالحهم الاقتصادية التى قرر يوسف تدميرها بشراء البيت القديم لحساب سلوى يدفعون بالدكتور يوسف إلى مستشفى الأمراض العقلية بتهمة الجنون .

إن رضا الباهى يحاول من خلال هذه القصة البسيطة التى تبدو وكأن السينما المصرية قد سبق لها تقديمها عشرات المرات ، عن الرجل الحسن الذى يحب فتاة صغيرة ، لكن الباهى هنا جعل عناصرها مختلفة فهناك مجموعة المسرحية بأحلامهم فى خلق مسرح جديد يلتصق بهموم مجتمعهم ، لكنهم يعجزون عن ذلك ، لأنهم هم أيضا منعزلون بشكل كامل عن هذا المجتمع ، بل ينظرون إليه نظرة سلبية ، وهنا يدينهم الباهى ، بل يصل الأمر فيه إلى السخرية من موقفهم حيث يحاكمون يوسف محاكمة سياسية بعد خطفه ، وإن كانت عملية الخطف ذاتها قد تمت لدوافع عاطفية « العلاقة بين سلوى ويوسف » ويمزج الباهى بين مايحدث ليوسف على يد جماعة المسرح ، وبين ماحدث له فى النهاية ، حيث تلقى به زوجته فى مستشفى المجانين .

وقد استخدم الباهى أسلوبا سينمائيا أقرب إلى التجريب من خلال إيقاع بطئ ويحاول التأمل والوصف ، يتم بالبرود الشديد ويفشل فى خلق حالة تواصل حقيقية مع المتلقى .

لقد أدان رضا الباهى مجموعة المسرحيين داخل فيلمه كمكتشفين منعزلين ، لكنه فى النهاية قدم فيلما ، أشبه بمسرحياتهم فما كان أحوجه هو نفسه إلى حل أكثر دفئا يناقش فيه مشكلات الشباب العرب فى علاقته بواقعه وتاريخه ، ويطرح فيه مشكلة العرب عموماً ، وهى المشكلة التى حاول ، ولم ينجح فى طرحها بشكل كامل ، وأعلن بها ، المصطلح على تسميته بالأصالة والمعاصره ، أو بقضية التراث .

والباهى رغم هذه الملاحظات ، يظل لحنا جديداً مختلفاً ومتميزاً فى ثورة السينما العربية ووعداً خفيفاً بسينما جديدة تصلح لغد جديد .

الهائمون (١٩٨٤) (*)

سمير فريد

(*) مخرجون واتجاهات فى السينما العربية
مطبوعات مهرجان السينما العربية الأول / البحرين / ٢٠٠٠ / ص ٢٢٥ – ٢٢٨

تعتبر تجارب الموريتاني محمد هوندو (عمال عرب عبيد ١٩٧٤) والجزائري مرزاق علواشي (مغامرات بطل ١٩٧٨) والتونسي عبد الحفيظ بوعصيدة (سراب ١٩٨١) والمغربي الطيب الصديقي (الزفت ١٩٨٤) ثم التونسي ناصر خمير (الهائمون ١٩٨٤، طوق الحمامة المفقود ١٩٩١) من أهم التجارب السينمائية في المغرب العربي وفي السينما العربية بصفة عامة ، وذلك من حيث محاولة كل منهم التعبير بأساليب في السرد تستمد جذورها من أساليب السرد في الثقافة العربية - الإسلامية وخاصة أسلوب ألف ليلة وليلة

وقد كان لكاتب هذه السطور شرف الدفاع عن فيلم هوندو مع نور الدين صايل وتوفيق صالح وغيرهما من لجنة التحكيم الدولية في مهرجان قرطاج ١٩٧٤ حتى فاز بالجائزة الأولى مناصفة مع فيلم « كفر قاسم » إخراج برهان علوية ، وكانت المنافسة صعبة مع فيلم يتناول قضية الصراع العربي الصهيوني ، وتكرر نفس الموقف مع فيلم مرزاق علواش عام ١٩٧٨ ، ولكن من موقع الجمهور المشارك في مناقشة الفيلم بعد عرضه .

وسواء بالحديث الشفاهي أم بالكتابة كان الدفاع عن الفيلمين مؤسس على بحث هوندو وعلواش عن أسلوب خاص للسرد ، وتأثرهما بأسلوب ألف ليلة وليلة في ذلك ، والأسلوب السردي لايعني مجرد شكل للقص ، وإنما يعبر عن طريقة خاصة في التخيل ، وكنت دائماً أدلل بتوضيح الفرق بين الأسلوب الغربي في التعامل مع تداخل الأزمنة وأسلوب ألف ليلة وليلة في ذلك ، ففي الأفلام الغربية لابد من مبرر عقلي للتداخل بين الماضي والحاضر ، ولابد من حيلة شكلية للتفرقة بينها باستخدام الإضاءة أو بعض الحيل المعملية ، أما في ألف ليلة وليلة فالماضي يقتحم الحاضر ، وليس من الضروري تبرير لحظة الاقتحام ، ونفس الأمر بالنسبة للعلاقة بين الواقع والخيال ، وبين الحلم والحقيقة .

والمثال الثاني يتعلق بمسألة الأنواع في الأفلام الغربية حيث تنقسم الأفلام حسب موضوعاتها تارة ، وحسب أشكالها تارة أخرى فيقال الفيلم الكوميدي ، والفيلم الحربي ، وفيلم التحريك ، والفيلم الفانتازي ، والفيلم الاجتماعي إلى آخره ، أما في

ألف ليلة وليلة ، فكل هذه الأنواع تمتزج في وحدة واحدة ، إذ تجمع بين الكوميدى والتراجيدى والفانتازى والواقعى بل بين التحريك والبورنو .

ومن الملاحظ أننا نجد هذه الطريقة فى التخيل فى بعض أفلام أمريكا اللاتينية ، وخاصة فى أفلام جلوبير روشا وميجيل ليتين وألسكندرو جودو روفسكى ، وفى الكثير من روايات كتاب القارة وخاصة جابرييل جارسيا ماركيز ، فضلاً عن مقطوعات بورجيس ، وهو الأدب الذى يسمى أحياناً الواقعية السحرية ربما بسبب عدم العثور على تسمية أفضل .

ومسألة الخصوصية فى التعبير الفنى معقدة ، فالمفترض أن الفنان أى فنان فى أى مجتمع ، لايبحث عن هويته الخاصة ، وإنما يجدها ، ويأتى عملاً مستنداً على جذورها على النحو التلقائى ، والمفترض أيضاً أن هذه الجذور لاتعنى على الاطلاق العزلة عن الثقافات الأخرى فى العالم ، وإنما تعنى التميز فى إطار تلاقح طبيعى بين الثقافات وبين الأشكال والاتجاهات المختلفة فى هذه اللغة الفنية أو تلك .

ولكن خصوصية التعبير فى البلاد المستقلة حديثاً عن الاحتلال الغربى يبحث عنها بعد أن طمست فى عهود الاحتلال ، وإزاء ضغط الثقافة الغربية ، وسيادة أساليبها فى السرد ، ومن ثم فهى رد فعل ومواجهة للآخر ، ولايقتصر الأمر على السينما ، وإنما يمتد الى كل لغات التعبير الأخرى ، ولكنه يبدو واضحاً فى السينما ، أكثر من غيرها لأنها نشأت أساساً فى الغرب ، وأن شاهدها الملايين فى كل مكان فى سنوات متقاربة ، وكان رد فعل الجميع الخوف من حركة قطار لوميير .

وحقيقة أن المخرجين المذكورين كلهم من بلاد المغرب العربى لاتعنى أن هذه المشكلة لاتشغل السينمائى فى المشرق العربى ، ولكن الاختلاف بين عرب المغرب وعرب المشرق فى هذا الصدد يرجع إلى طبيعة الاحتلال الفرنسى فى تونس والمغرب والجزائر وموريتانيا كإحتلال استيطانى اعتبر البلاد التى احتلها أجزاء من وطن أم . وقد احتلت فرنسا أيضاً سوريا ولبنان والسنغال وتشاد ودول أفريقية أخرى ولكن بقدر مانجح الاستيطان فى بلاد المغرب العربى بسبب الاقتراب الجغرافى ، وفى بلاد أفريقيا السوداء بسبب الطبيعة القبائلية التى جعلت اللغة الفرنسية عامل توحيد ، بقدر ما فشل

فى سوريا ولبنان بسبب البعد الجغرافى النسبى ، والقرب الجغرافى النسبى أيضًا من مكة وبغداد والقاهرة .

إن الأسئلة الحضارية التى تصاغ فى المغرب العربى فى نهاية القرن العشرين هى ذات الأسئلة التى صيغت فى مصر والمشرق العربى فى بداية القرن ، ولكن الانقطاع المتعمد بين المشرق العربى والمغرب العربى الذى صنعه الاحتلال الفرنسى يجعل العرب ككل يدورون حول أنفسهم هنا وهناك ، وإذا كان المفكرون المغاربة يعرفون جيداً مفكرى مصر والشرق ، ويدركون أنهم لاينطلقون من فراغ ، فليس كذلك فنانى المسرح والسينما والفنون التشكيلية مع استثناء الموسيقى بعد وجود الراديو والذى ينطلق فى الأثير .

إن الانقطاع بين مغرب العالم العربى ومشرقه يكاد يكون تامًا فيما يتعلق بالسينما بوجه خاص ، فمن المؤكد على سبيل المثال أن الطيب الصديقى كمسرحى يعرف محاولة يوسف إدريس فى « الفرافير » ومقدمته المسرحية التى ينظر فيها بشكل مسرحى مستمد من شكل السامر الشعبى ، ولكن السينمائى المغربى يؤمن إيمانًا عميقًا أنه ينطلق من فراغ كامل ، ولالوم عليه ، فالبلد الذى يجب أن يعرف تراثه السينمائى ، وهو مصر ، لايوجد به أرشيف لأفلامه ، وصناعة السينما فى مصر لاتفتح أبوابها للسينمائيين العرب سواء من المشرق أو المغرب ، وسواء على صعيد الانتاج أم على صعيد التوزيع ، ولولا المهرجانات السينمائية الدولية والعربية لكان الانقطاع تامًا بين المغرب والمشرق العربيين فى مجال السينما .

وكاتب هذه السطور شاهد عيان على محاولة اثنين من المخرجين المذكورين ، وهما ناصر خميرى ومرزاق علواش للعمل فى مصر ، فقد جاء ناصر إلى القاهرة أثناء إعداد فيلمه الأول ، وبقى فيها مشهوراً يحاول كتابة الحوار مع كاتب مصرى ، ويحاول الاتفاق مع ممثلين وممثلات من مصر ، ويحاول إنتاج الفيلم بالاشتراك مع شركة مصرية ، ولكن دون جدوى ، وفى نفس العقد التاسع (الثمانينيات) جاء مرزاق علواش وحاول نفس المحاولات بعد أن أصاب السينما فى الجزائر ما أصابها من وهن ، ولم يجد فى النهاية مفراً من الذهاب إلى باريس وجاء إلى القاهرة أيضًا مارون بغدادى من لبنان ، وميشيل خليفى من فلسطين ولكن كل الأبواب كانت موصدة . وهذه الأسماء

جميعاً من الشرق العربى أو الغرب العربى لمواهب كبيرة بكل معنى كلمة موهبة ، وكل معنى كلمة كبيرة ، وكلهم وغيرهم لم يجد الأبواب مفتوحة إلا فى فرنسا ، فمن ذا الذى يلومهم على ذلك ، لقد وجدوا أنفسهم فى النهاية يبحثون على هويتهم الثقافية الخاصة بواسطة من قام بطمس هذه الهوية لمدة قرون من الزمان ، وهذا التناقض التاريخى هو السمة الوحيدة المميزة لأعمال هؤلاء المخرجين .

وإذا كنا لانلوم ناصر خمير على أنه لايعرف تراث السينما العربية فى مصر ، وبالتالى لا يعرف محاولات المصريين استلهام قصص ألف ليلة وليلة واستلهام أسلوبها فى السرد القصصى ، لأن هذا التراث كما نقول غير ميسر ولاحتى للمصريين أنفسهم ، فإننا نلومه على عدم معرفته بالأبحاث التى صدرت فى القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد عن ألف ليلة وليلة وعن الخيال الشعبى بصفة عامة فى النصف الثانى من القرن العشرين .

ففى حديث إلى « اليوم السابع » فى ٢٧ / ٣ / ١٩٨٩ يقول ناصر « أين العرب الذين يبحثون فى ألف ليلة وليلة ؟ العرب يجمدون الأشياء فى النص والطقوس ، ومايخرج عن ذلك لا يجذب انتباههم ، إنهم يكنون احتقاراً شديداً لكل المتجولين المحملين بذخيرة الخيال ، ويعشقون كل ما هو طقوس مثل الشهادات الجامعية أو غيرها » .

هنا نلوم الفنان لأن هناك عشرات الأبحاث الهامة التى صدرت فى كتب وتقطع بخطأ ما يقوله تماماً ، وبغض النظر عن لهجة حديثه عن العرب ، وكأنهم شيء وهو شيئ آخر ، فالتناقض التاريخى الذى أشرنا إليه يبدو واضحًا فى هذا الرأى ، إذ يعرف الفنان ثقافته من خلال المستشرقين الفرنسيين ويصبح « مستغربًا عربيًا » ، وهو الباحث عن أصوله .

ويؤكد ناصر خمير هذا التناقض عندما يقول فى حديث آخر إلى جريدة « الحياة » فى ٢٧ / ٤ / ١٩٩١ أنه لايعرف من الباحثين فى ألف ليلة وليلة غير المستشرق الفرنسى أندريه ميكيل ، كما يؤكد التناقض مخرج تونسى آخر وهو الطيب الوحيشى فى فيلمه « مجنون ليلى » عام ١٩٨٩ فبدلاً من أن يؤفلم مسرحية أحمد شوقى عن قصة حب الشاعر قيس بن الملوح لابنة عمه ليلى ، وهو من كلاسيكيات المسرح

الشعرى العربى الحديث لواحد من أعظم شعراء العرب فى كل العصور ، يلجأ إلى المستشرق اندريه ميكيل أيضاً فى كتاباته عن الشاعر الملقب بمجنون ليلى .

بل أن ناصر خمير فى حديث مع سمير نصرى نشر فى جريدة « الحياة » فى ١٥/١٠/١٩٩٠ يقول « ما ألمسه فى الأدب العربى الحديث هو غياب القصة الطويلة القوية ، توجد قصص قصيرة بديعة ، أما القصة الطويلة فنادرة ، ربما لأن النفس الطويل ينقض الفنان العربى اليوم ، ولايوجد تفسير واضح لهذا النقص » والتفسير الواضح أن ناصر خمير لا يعرف الرواية العربية الحديثة ، ولاحتى فى تونس وليس من الغريب ألايعرف المرء ، ولكن من الغريب أن يحكم وهو لايعرف ، وأن يفلسف مالايعرف وليس مايعرف .

وفى نفس الحواريقول ناصر خمير أنه يكتب أفلامه بالفرنسية ، ثم يقوم بترجمة الحوار مع آخرين قبل التصوير . ولاتوجد مشكلة فى الكتابة بالفرنسية ، أو غير الفرنسية ، بالنسبة لسينمائى ، وقد كان شادى عبد السلام يكتب أفلامه بالإنجليزية ، ولايزال يوسف شاهين يكتبها بالفرنسية ، ولكن المشكلة مرة أخرى أن يفلسف ناصر خمير ذلك بقوله أن الكتابة العربية تقوده لاشعورياً « لطريقة ما فى التفكير تحدنى وتمنعنى عن التفكير بطرق مختلفة » وقوله « أكتب بالفرنسية فى محاولة للهروب من نوع من القلوب ، ومن الأشكال التى تفرض نفسها على ، وأنا أكتب بالعربية هناك حدود تمنعنى من التفكير والتعبير بحرية تامة » .

ولد ناصر خمير فى أول أبريل عام ١٩٤٩ فى تونس ودرس العمارة والفلسفة والتاريخ والرسوم والنحت والمسرح والسينما فى تونس وباريس وعندما بلغ الخامسة والعشرين أصدر كتابه الأول « الغوله » وله حتى الآن سبعة كتب هى إلى جانب الكتاب المذكور « شمس بين حيطين » ، و« الغيمة العاشقة » (عن ناظم حكمت) ، و« قال الراوى » ، « مولد جدى » ، و« أغنية الحب والموت » (عن ماريا ريلكه »، و« شهرزاد» .

وفى نفس الوقت أخرج ناصر خمير سبعة أفلام هى « البغل » (تحريك ١٠ ق) ١٩٧٣ ، « حكاية بلاد ملك ربى » (تسجيل ٦٠ ق) ١٩٧٦ و« الغوله » (تسجيلى ١٢٠ ق) ١٩٧٧ ، و« الصمعة » (تسجيلى ٥٥ ق) ١٩٧٧ ، و« الهائمون » (روائى

٩٥ ق) ١٩٨٤ ، « طوق الحمامة المفقودة » (روائى ٩٠ق) ١٩٩١ ، و« بحثًا عن ألف ليلة وليلة » (تسجلى ٥٢ ق) ١٩٩١ .

وقد قرأ من كتب الفنان « الغوله » ، وشاهدت من أفلامه « حكاية بلاد ملك ربى » و« الهائمون » و« طوق الحمامة المفقود » ، ولازلت أذكر اكتشافى لناصر خمير أثناء حضورى مهرجان قرطاج عام ١٩٧٦ ، كان يوماً بهيجًا يوم شاهدت « حكاية بلاد ربى » فى بيت ثقافة ابن خلدون ، وتعرفت بعد العرض على ناصر خمير حيث أهدانى نسخة من « الغولة » وكتب لى إهداء جميلاً على شكل نصف دائرة حول طرفى الصفحة الأولى ، من اللقطة الأولى أدركت أننى أمام فنان يملك حسًا تشكيليًا فذًا ، أما الكتاب فقد سحرنى من أول القطع المربع الذى صدر به ، وصورة والدة ناصر فى الصفحة الثالثة ، وإهداء الكتاب إليها فى الصفحة الثانية ، ثم صور شقيقاته الخمس فى الصفحتين الرابعة والخامسة .

وفى قرطاج ١٩٨٤ شاهدت « الهائمون » وفى القاهرة ١٩٩١ شاهدت « طوق الحمامة المفقود » .

وإذا كان ناصر خمير فى إبداعه من الكتب والأفلام يحاول البحث عن الهوية الثقافية الخاصة ، فالمؤكد أنه يعبر فى هذه الكتب والأفلام عن عالم فنى خاص : عالم ناصر خمير » .

وأول مايلفت النظر من مكونات هذا العالم الأطفال ، فكتاب « الغوله » برسوماته البديعة ولغته العامية التونسية يروى حكاية الأطفال وشخصيات رئيسية متعددة فى الفيلمين الروائيين من الأطفال ، ولكن لا الكتب ولا أفلام موجهة للأطفال بالطبع ، وكثيراً مايخلط الناس بين أدب وفن الأطفال والأدب والفن عن الأطفال .

يقول ناصر خمير فى الحديث مع وليد شميط فى «التضامن » فى ١٩٨٤/١٢/٢٢ «الفليم نافذة نحو الخارج ، الكتابة معركة داخلية والرسم الأكثر ذاتية عندى ، أنه أحب الفنون فى زمن السلم ، ولكننا ولدنا فى زمن حرب وهى حرب صعبة لأن المواجهة فيها غير واضحة : الحرب بين مايخيل إلينا أننا ورثناه ، وأنه يتطور ويتفاعل وبين عوامل عديدة هى فى الواقع رتبت مسح كل هذا التراث ، إنها حرب الحضارات ، ماهو دورنا فى هذه الحرب ونحن الذين نعتبر أنفسنا ننتمى إلى حضارة عريقة » .

ويقول الفنان فى نفس الحديث « عندما ترى ما وصل إليه العالم يفرض السؤال عليك فرضاً : أين نحن ، ما هو وجودنا ، كمنطق ، كحس ، كرونق ، كجماليات ، أنا لا أملك جواباً ، لأن السلطة القائمة تعتقد أن بإمكانها حل المشكلة بغلق الحدود ، بينما الواضح أن المستقبل لايقبل الانغلاق ، المستقبل من صنع معركة الحضارات وتفاعلها ، والسلطة عندما تحاول أن تؤخر وقوع هذه المعركة قدر الأمكان أكثر ما يخيفنى أن نضيع وقتاً كثيراً ، وأن لانتمكن من خوض المعركة ، وأن تكون هزيمتنا مسبقة » .

وفى حديثه مع سمير نصرى فى ١٥/١٠/١٩٩٠ يقول ناصر خمير « أحاول التطرق لصورة قد تكون صورة من الأمس لكنها أكثر شمولية ، صورة تذكر بأننا قادرون على السلم ، لامجرد القتال والعنف ، وهذه صورة أعتقد أنها غير مرغوب فيها لافى الخارج ولافى الداخل ، ففى الداخل تنكمش الأشياء على نفسها ، وكل بلد من بلادنا يختنق فى عزلته ، فى انغلاقه على نفسه ، أما فى الخارج فهناك رغبة واحدة : التخلص من هؤلاء الذين يثيرون العنف والأزمات ، العرب المنبوذون المتوحشون القبليون الذين لا يلائمون العالم الحالى » .

« الهائمون » ، و « طوق الحمامة المفقود » فيلم واحد من جزئين ، بل أن أفلام ناصر السبعة حتى الآن ربما تكون عملاً واحداً من سبعة أجزاء ، بل أن أفلامه السبعة وكتبه السبعة ربما تكون عملاً واحداً من أربعة عشر جزءاً عنوانه ناصر خمير ، وتلك من علامات الأصالة ونتيجة لها فى نفس الوقت ، إننا إزاء فنان بصرى إذا جاز التعبير الذاتى بالنسبة إليه كما قال عن حق هو الرسم ، وأفلامه ماهى إلا امتداد لعمل الرسام ، فهى تفتقد القدرة التكنيكية السينمائية ، ولكنها لاتفتقد الإحساس البصرى القوى الذى لانجده فى الكثير من الأفلام السينمائية البارعة ، والمشكلة الكبيرة فى أفلام ناصر خمير أنه يعبر عن رؤية بصرية تشكيلية تحتاج إلى إنتاج كبير وعدد هائل من المساعدين الذين يقومون بالعمليات التكنيكية التى تخدم التعبير عن تلك الرؤية .

وموضوع ناصر خمير فى فيلمه الأولين هو الأندلس ، أما الفيلم الأول فيدور فى قرية تونسية صحراوية معاصرة ، تماماً كما أن موضوع « المومياء » إخراج شادى عبد السلام عام ١٩٦٩ هو الحضارة الفرعونية ، بينما زمانه ومكانه قرية صحراوية مصرية فى القرن التاسع عشر ، وأما الفيلم الثانى فيدور فى قرطبة أيام الأندلس ،

فلماذا اختار الفنان الحضارة الإسلامية فى أسبانيا من بين الحضارات الإسلامية عبر أكثر من ألف وأربعمائة عام ، إن ماتتميز به حضارة الأندلس إنها الحضارة التى التقى فيها الفكر الغربى مع الفكر الشرقى ، وعاش فيها المسلمون مع النصارى واليهود جنباً إلى جنب ، ولذلك اختارها ناصر خمير لمواجهة السلطة التى « تعتقد أن بامكانها حل المشكلة مع الحدود » كما يقول ، وليثبت للعالم أن العرب « قادرون على السلم » على حد تعبيره .

وفى الفيلمين حسرة واضحة ، ولكنها لاتعنى كما تصور البعض أحياء الحلم العربى الإسلامى بالعودة إلى أسبانيا الأندلس ، وإنما هى حسرة على التمزق القائم بين العرب والمسلمين من ناحية ، والحضارة الغربية المعاصرة من ناحية أخرى ، ودعوة لرأب هذا الصدع التاريخ الهائل المتراكم عبر خمسة قرون من السيطرة الغربية على العالم ، وربما لايختلف مثقف وطنى مهموم بواقع العرب فى العالم المعاصر على هذه الرؤية ، ولكن المشكلة ليست فى العرب ، وإنما هى فى الآخر (الحضارة الغربية) التى ترفض الحوار مع الحضرات الأخرى ، بل لاتعتبر أن هناك حضارة آخرى أساساً وإنما هناك متقدمين من الأصل وإلى الأبد ، ومتخلفين من الأصل وإلى الأبد ، عن أى حوار حضارات يتحدث ناصر خمير وقد اشترت بلدية برلين فى العشرينيات عائلة صومالية وعرضتها فى حديقة الحيوانات فى المدينة ، وفكرت فى شراء عائلة مصرية لعرضها مع العائلة الصومالية .

هل كان نصر خمير يستطيع وهو يعبر عن حبه لابن حزم فى فيلم « طوق الحمامة المفقود » أن يكتب الفيلم كما كتب ابن حزم كتابه « طوق الحمامة » مستشهداً بآيات من القرآن الكريم فى سياق حديثه عن الحب ، وأحاديث رسول الإسلام محمد عليه الصلاة والسلام ، جنبًا إلى جنب ، مع استشهاداته من أفلاطون ومن التوراة ، الأندلس درس يتعلم منه الغرب حوار الحضارات إذا كان من الممكن أن يتعلم الحوار فى يوم ما ، ولكنه عند الفنان التونسى دعوة للحوار ، ولإثبات قدرة العرب على السلم أيضًا ، وكأن العرب هم دعاة الحرب بينما هو من ضحايا الحروب التى يشنها الغرب منذ خمسة قرون ، ويؤسس عليها حضارته الحديثة .

« ريح السد » (١٩٨٦) (*)

صرخة ضد القهر .. والتسلط .. والفاشية

بلاغة بصرية .. وشوائب سياسية !!

على أبو شادى

(*) كلاسيكيات السينما العربية

هيئة قصور الثقافة ١٩٩٤ / ص ٣٨٩ - ٤٠٧

نورى بوزيد أحد الأسماء الهامة فى السينما التونسية ، والعربية فى الثمانينيات بفيلميه « ريح السد » ١٩٨٦ و « صفائح من ذهب » ١٩٨٩ .. وكلاهما أثار من الجدل والصخب ماتعدى – أحيانًا – حد الديمقراطية وأدب الحوار .

« ريح السد » أثار ضجة هائلة ، وزوبعة عاصفة بعد أن فاز بالجائزة الكبرى – الطانيت الذهبى – فى مهرجان قرطاج عام ١٩٨٦ .. واختلف الجميع حوله .. وانقسموا مابين الترحيب الحار بولادة مخرج جديد متميز ، جرئ ، يمتلك أدواته السينمائية ، بقوة ، ويملك من الوعى ما يمكنه من تقديم رؤية شديدة الخصوصية للمجتمع التونسى ، ومن ثم للواقع العربى .. وانطلق الفريق الآخر ، يرفض الفيلم ، ويتهم مخرجه بالعمالة للصهيونية ويطالب بمنع الفيلم .. والتصدى له .. ولم تزل هذه الضجة تتجدد مصاحبة لعروض أفلام بوزيد .. وطالت بعد ذلك عدداً من السينمائيين التونسيين ،، ووصلت إلى حد منع الأفلام من العرض فى مهرجان دمشق السينمائى الدولى (نوفمبر – تشرين الثانى ١٩٩١) ..مما حدا بمجموعة من السينمائيين المشاركين فى المهرجان إلى إصدار بيان مضاد ، مطالبين بعرض الأفلام التونسية ورفع الوصاية عن الفنان العربى .

أتى نورى بوزيد إلى السينما من معطف حركة نوادى السينما ، النشطة ، القوية فقد كان عضواً فعالاً فى نادى سينما لوميير بمدينة صفاقس ، الذى أسسه السينمائى التونسى الكبير الطاهر الشريعة مؤسس مهرجان قرطاج ، واتحاد نوادى السينما التونسية .. وبوزيد – شأن معظم مخرجى السينما التونسية تعلم فى نادى السينما كيفية قراءة الفيلم ، وتذوقه ومناقشته .

فى عام ١٩٦٦ التحق بوزيد بدورة تدريبية بالتليفزيون ، وجاء ترتيبه الأول فى قسم الإخراج فحصل على بعثة لدراسة السينما بمعهد « الإيديك » بباريس ، لكن المعهد أغلق أبوابه مع أحداث مايو ١٩٦٨ فانتقل إلى بروكسل ، وقضى فيها أربع سنوات إلى أن حصل على شهادة الإخراج بامتياز ، وعمل لفترة كمساعد مخرج فى فرنسا .. وحين عاد إلى تونس .. مالبث أن اعتقل وقضى فى السجن خمس سنوات وأربعة شهور (نوفمبر ٧٣ – مارس ١٩٧٩) بسبب عضويته بمنظمة « آفاق العمل التونسى » .. وبعد خروجه من السجن عمل لفترة مساعداً للإخراج فى عدة أفلام تونسية وأجنبية ، إلى أن راهن عليه المنتج التونسى ، المغامر ، أحمد عطية ، ومنحه

الفرصة ليقدم فلمه الأول الزوبعة « ريح السد » الذى بات عنصرًا أساسيًا على خريطة كل البرامج التى تقدم السينما العربية فى كل التظاهرات السينمائية فى العالم العربى ، وخارجه .

وسينما بوزيد تمثل تمثيلاً دقيقاً السينما التونسية فى الثمانينيات ، فهى سينما مثقفين ، درس بعضهم السينما ونظريتها فى أوروبا ، وبعضهم آتى من النقد والأفلام القصيرة والتسجيلية ، وإن قام كل منهم بمغامراته المنفردة محققًا فيلما مختلفًا عن أفلام زملائه ، وعن معظم السينما السائدة فى الوطن العربى ، حيث راح كل منهم يبحث عن هويته الخاصة جداً ، وإن وحدت بينهم شاعرية التناول ، واعتبارهما من أهم ركائز اللغة السينمائية لدرجة أن بعضهم استغرقته تلك الجماليات المجانية ، وبعض الفولكلور ولاتخلو تلك من التأثيرات الثقافية الأوربية ، وأخذوا عن السينما المصرية الدرس الثمين الذى علمه لهم يوسف شاهين وهو حرية التعبير عن الذات ، وقد جاء « ريح السد » كما « أحلام مدينة » للسورى محمد ملص ، و « حلفاوين » فريد بوجدير (تونس) و « العوامة ٧٠ » لخيرى بشارة و « سرقات صيفية » ليسرى نصر الله (مصر) و « نجوم النهار » لأسامة محمد (سوريا) ، جاءت كلها كتعبير مباشر عن التجربة الذاتية ، لمخرجيها وتحت التأثير الواضح لتجربة يوسف شاهين فى « إسكندريا .. ليه » و « حدوته مصرية » .

ريح السد :

يقدم بوزيد على سرد أدق تفاصيل حياته الخاصة ، من خلال الكشف عن الماضى والذكريات القديمة والقيود الاجتماعية التى تشد المرء إلى الخلف ، ومحاسبة ذلك الماضى ، باعتبار أن أى تحول حقيقى يبدأ من معرفة الذات .

فى مدينة صفاقس ، يتبع رحلة شابين ، هاشمى (عماد معلال) وفرفط (خالد كاسورى) كانا قد تعرضا للاغتصاب من قبل عمار صاحب ورشة الموبليا العصرية الذى كانا يعملان عنده ، وبينما تواءم فرفط مع مأساته ، وقبل بها على حساب

استقامته وشرفه وراح الجميع يعيرونه بمسلكه ويكتبون على الحوائط أن « فرفط مش راجل » .. إلا أن الهاشمي قد شب وفي ذاته جرح عميق نازف ، يخدش رجولته ، ويقف في طريق زواجه المرتقب .

تجمع التجربة ، المهينة بين الشابين ، وتوطد صداقتهما ، يحتمي كل منهم بالآخر ، ويحنو عليه ، ويقدر مشاعره ، ويجد راحته في صحبته ، وإذا كان مجتمع المدينة قد خبر ما حاق بفرفط ، إلا أن هاشمي تحوط سره ، وكتم جرحه ، وإن لم يجرؤ على الإقدام على الزواج وهي نقطة التفجير بالنسبة لدراما الفيلم ، فالفتى يخشى افتضاح أمره ، واكتشاف عجزه .

يقوم البناء الفيلمي من خلال جدلية بين الماضي والحاضر ، وعبر تداعي الذكريات في مخيلة هاشمي ذلك الموروث الذي يتحكم في حاضره ، ويحكمه بقوة ، هذا الموروث الذي يتمثل في سلطة الأب ، وما يمثله من قمع وكبت وقهر .. الأب الذي رفض فرفط وطرده من المنزل ، وأعلن تبرأه منه .. والأب القاسي المتسلط الذي لايسمح بالحوار ، ويصل به الأمر إلى استخدام الضرب كوسيلة تعذيب بدني للهاشمي ، وكلا الوالدين بما يمثلانه من سيادة تسببا في قتل المشاعر الحميمة تجاههما كما أعلن فرفط « ماليش بو .. ماليش بو » أي ليس لي أب !! بينما ظل الهاشمي متردداً ، وحائراً ، فرفضه للأب ليس حاسماً تماماً .

إن المجتمعات العربية تفتقر في معظمها إلى نوع من الحوار الديمقراطي الداخلي سواء على مستوى العائلة – المؤسسة الصغيرة – أو على مستوى المؤسسة الأكبر – المجتمع ككل – الذي تفرض فيه الدولة سلطتها ووصايتها ولاتسمح حتى بحق الاختلاف .

في بداية الفيلم ينفجر مخزون الذاكرة لدى الهاشمي حين يرى ماحدث لفرفط ، فقد ألقى الأب بأسمال الفتى إلى الشارع وراح يلعنه أمام أقرانه ، وفي عدة مرات ، وعن طريق العودة إلى الماضي « فلاشباك » نروع بتجربة الطفلين مع الأسطى عامر وقد قدمها الفيلم بحساسية بالغة حادة .. قاسية من دون جرح لمشاعر المشاهد ، وإن كانت تدمي أحاسيسه مستخدما إضاءة موحية تلعب فيها الظلال دوراً هاماً تخفي كثيراً من التفاصيل ، تلمح أكثر مما تفصح .

يقرر فرفط السفر إلى مدينة تونس العاصمة ، هرباً من قسوة الأب الذى أضاع كل فلوسه على الشرب ولم يعطنى أنا وأخواتى أى مليم وهرباً من عيون الآخرين الذين مايفتأون يذكرونه « كل ماأنسى كانوا بيفكرونى » حتى معلمه ، عامر ينكأ جراحه ، عندما يرفض إعطاءه مستحقاته حتى يتمكن من السفر إلى تونس ، فيصرخ فيه فرفط أمام صبيانه « معلمكم مش راجل » ، فينظر إليه عامر ، ساخراً ، معيراً مذكراً بأنه « أكتر واحد يعرف » !!

يتذكر الهاشمى لحظات الصفاء والمرح ، حين يذهب إلى شاطئ البحر لتعود به ذاكرته إلى تلك الأيام الخوالى التى جمعت فيها الصداقة بينه وبين فرفط ، وجاكو ، ابن ليڤى اليهودى الذى يعمل أيضاً فى ورشة عامر .. والذى إئتمنه والد هاشمى ليعلم الطفل الصنعة ، ويجعل منه رجلاً .. فقد كانت الصداقة تجمع أيضاً بين الأب وليڤى وبين أسرتيهما .

يعود هاشمى إلى منزله ، ليواجه الواقع ، فالاستعدادات على قدم وساق لإقامة العرس ويستغرق بوزيد فى تقديم عشرات التفاصيل ، لمزيد من الواقعية ، وبعض من الفلكلور فنرى عمليات الطهى وإعداد الخبز والتنجيد .. ويستخدم حيلة درامية ذكية ، فيجعل من حركة هاشمى المتوترة القلقة سببا فى تجوله السريع داخل حجرات المنزل ، تتابعه الكاميرا ترصد تلك العمليات المتتالية وليسمع ونسمع أمه ، تبدى قلقها « ليلة العرس لن يغمض لى جفن حتى أراه قد صار رجلاً » .

« ليلة الدخول لا أنام ولاترتاح لى عين .. إلا مايهنيها .. وقتها أرتاح

إن الام تجد نفسها تدرك على نحو غامض ، مأساة ولدها .. يسألها الهاشمى عن أخيه الذى توفى فتفزع وتنبهها شقيقته بأنه « طول النهار بيفتكر الماضى » .. ففى المشهد السابق كان يذكرها بعلاقتها بجاكوب وكيف أنهم كانوا يقولون عليها أنها خطيبته (!!)

على مائدة الطعام حيث يتحلق الرجال فى ناحية ، والنساء على مائدة أخرى ، يدور حوار صاخب بين الأب وهاشمى الذى يجلس شارداً مهموماً ، فيتخيل الأب أنه « الجواز كبرك علينا » !! لمجرد أنه تساءل لماذا دعوا عامر ، غريمه وسبب مأساته .. وتتزامن العاصفة الصغيرة مع عاصفة هادرة فى الخارج تقتلع خيمة الفرح تكسر

الزجاج وتسقط الكراسي وتكاد تطير البشر .. وربما جاءت كتعبير خارجي عما يعصف بنفس الفتى ، الذى يرى أن والده مازال يعامله كطفل ، فبرغم أنه قد تكفل كاملا بكل تكاليف العرس إلا أن ذلك لايعطيه ، كما يقول هاشمى لصديقه « مايديهوش الحق يزعق لى » !!

فى مشهد المائدة ، كما فى مشهد الاستعدادات للزفاف ، ترصد كاميرا بوزيد أسلوب وطريقة تناول الطعام لدى الأسرة التونسية ، ويركز على الأيدى المندسة فى الأطباق ، والافواه الممتلئة ، والشفاه الملطخة ببقايا الطعام ، وذلك فى لقطات مكبرة ، وبشكل يقترب من التسجيلية المجانية .

يدير نورى بوزيد مشهداً بارعًا ، بين الصديقين ، فرفط وهاشمى ، من خلال حوار معبر عن حالة كل منهما النفسية .. فى كادر مخندق ، يحتوى وجه الصديقين ، يشكو فرفط أنه محاصر ، ويريد أن يهرب ويترك كل شىء وراءه ، يقول له هاشمى « مهبول لو مشيت » !! فيرد فى أسى شديد مهبول لو أبقى !!

يعقبان على صورة فوتوغرافية تجمعهما وجاكو صديق الطفولة ، كأن أعمارهم لا تتجاوز الثانية عشرة .. كان جاكوب يحب أن يكبر روحه أما فرفط كان عايز يبقى صغير لكن هاشمى طول عمرك السن مش باين عليك ، كما يقول فرفط نظرة قوية فى عينيك .. مفهمتهاش .. لاعرفتك تخوف ولاعرفتك خايف !! يرد هاشمى بسرعة « أنا لا أخاف إلا من ربى .. ينبهه فرفط بألايجب أن يذعر .. فهو صديقه واسمى فرفط وليس عامراً !! فيزأر هاشمى « أنا لا أخافه .. أنا لا أخافه .. فك علينا منه » !!

تتقاطع علاقة هاشمى وفرفط مع صديقين آخرين ، عزيز الذى يعمل عند والده خبازاً يسرق أمواله ليتعاطى الخمر ، ويدعى أنه « يحترم والده » !! على عكس فرفط ، الذى يرى أنه خرب علاقته بأبيه ، وحمزة طويل الصديق الآخر ، الذى يعمل فى طرق الحديد .. طيب القلب . حنون .. يحمل ذراعا قوية تكاد تسحق الحديد .. لكن الإذلال .. والقهر يحولانها – فى لحظة إلى رماد !! وقد يكون فى ذلك إشارة إلى معنى « رجل من رماد » الاسم الذى اختاره نورى بوزيد للفيلم كترجمة « لريح السد » التى تعنى كما يقول هى كلمة معناها فى اللهجة الشعبية التونسية : « فى ستين دهية » أو إن شاء

الله تروح ولاتعود ، وفى أغلب الأحيان عندما نقولها فإن هذا يعنى أيضًا أن الشئ الذى تلعنه سوف يعود رغم أنفك » !

يختلط الماضى بالحاضر فى ذهن هاشمى .. لحظات السعادة مع أصدقائه .. وعجزه عن التواصل مع المرأة ، وكابوس لحظة انتهاكه ، وقسوة الأب حين يعرف أنه ذهب إلى البحر دون إذنه ، وتحذيره له ألا يلعب مع جاكوب مرة أخرى ، دون أن يفهم لماذا ؟ تقوده قدماه إلى منزل جاكوب .. ليجد الأب العجوز ليفى ، يعيش وحيداً معزولاً لا عباد ولاجيران .. مابقالى حد غير ربنا « يتحسر على زمان مضى » البلد كانت مليانة عرب ويهود وفرنسيين ومالطيين وإيطاليين .. حتى الأسبان .. كله مشى وأنا باق !! ماتت زوجته ورحل والده ، جاكوب وروزا .. فاكر .. كانوا يقولون هاشمى وروزا كانوا لبعض ! يضحك العجوز ، دى كانت نكته يهودية ومسلم يتجوزوا ؟ ! إنه على يقين .. إن ذلك مستحيل .

يقدم بوزيد شخصية ليفى بقدر كبير من التسامح عجوز . يفيض بالحب .. والحنان ، وحيد ، يحمل مشاعر سامية ، ورقيقة للطفل ، والاحترام والتوقير للأب ، لم أراه يشرب الخمر أبداً .. والدك مسلم كويس فى نفس اللحظة التى كان يقدم فيها الخمر للشاب .. ويحتسى معه .. ويمنحه هدية كان يعدها لجاكوب .. خدها ياولدى .. وربنا يسامحنى !!

إن ليفى هو الوجه الآخر للأب المتسلط ، المتعنت ، ولعامر ، الشاذ المغتصب ، ومنزله النظيف المرتب ، الرقيق فى مقابل منزل هاشمى الأقل ترتيبا ونظافة .. إن هاشمى ، هنا ، يعود لبشاشته وإنسانيته وصفائه ، حين يمسك ليفى بعوده يغنى للفتى ، تحية لزفافه .. أغنية برع د . صالح المهدى فى تلحينها بنغماتها الشرقية الأندلسية ، وكلماتها الجميلة التى تعبر عن الرغبة فى أن تتجاوز الفرحة كل الحدود .. حد العائلة ، وحد الدولة خلوا الفرحة تهدر وتفوت كل حدود » وتتأسى على الماضى « حيث نطل عليكم .. لقيت بابكم مقفول .. أيام كنت نجيكم .. كان الشارع مهبولا ! »

كانت الوحدة تملاء قلب هاشمى بالوحشة .. يحمل سره ، وينوء به .. يبحث عن شخص يأنس إليه ، ويفضى له بعذاباته .. ويجد فى ليفى .. ضالته يشكو له .. يتكئ العجوز على الأريكة ، بينما يتكلم هاشمى فى حزن .. كان نفسى أحكى .. ماحدش بيسمعنى .. جيت حبيت أحكى معاك .. لم أعزف لأحد .. دائمًا لنفسى .. أبى لم يتكلم

معى أبدا بعض الأشيـاء من الصـعب أن تحكى .. وفى نفس الوقت من الصـعب الاحتفاظ بها داخلك .. وأنا صغير .. كنت بكلم فرفط ... تتحرك الكاميرا من ثباتها على وجه هاشمى .. ولتكشف أن ليقى قد استغرق فى النوم !! ويظل هاشمى عاجزا عن أن يجد من يسمعه .. يأخذ العود .. ويرحل .

على الجانب الآخر . ترى فرفط يعيش لحظات من المعاناة الشديدة يحتفظ بسكين تتكرر مرات شحذه له ، يعيش كعصفور السطح ، بلا مأوى .. يسكر .. ويهذى أنا الفرخ العايق لتعيش حتى نشعلها حرايق !إنه يريد الانتقام ويبحث عنه .

وأسرة الهاشمى .. وخاصة الأم ، معذبة بولدها .. تبحث له عن الخلاص .. وتوقن أن به مسا من الشيطان ، تضع له حجابا تحت الوسادة ، وتدعو امرأة مشعوذة لتطرد الأرواح الشريرة ، وفى مشهد فولكلورى يسترسل بوزيد طويلا فى تقديمه ، بحس تسجيلى أيضا ، قد يرضى المتفرج الغربى ، وإن كان من داخل الواقع المحلى التونسى لكنه كالعادة يكثف من جرعته ففى لقطة طويلة واحدة يتابع المشعوذة ، وربما كانت حقيقية ، غير محترفة للتمثيل ، وهى تؤدى طقوسها وتصرخ بالطيف .. يالطيف وتستنجد بالأولياء : ياسيدى محمد يا أبو عكازين .. ياللى دراعك طويل حن علينا .

وفى عدد من اللقطات المكبرة تتوغل الكاميرا فى وجهها العجوز المتغضن وشعيراتها المصبوغة والزبد الذى يخرج من فمها قبل أن تدخل فى الغيبوبة !!

إنه مشهد مجانى يضاف إلى ماسبق من مشاهد مجانية قد يرى المخرج أنه قد صور مالا يستطيع الغريب أو السائح أن يراه فى تونس ، وأنه أراد أن « يكشف عن خبايانا !! »

الخلاص

يرى الطويل ، صديقهما أن خلاصهما فى دخول تجربة جنسية ، يسعى لتحقيقها عن طريق إحدى العاهرات العجائز [شجرة] حيث يلتقى الأصدقاء الأربعة ، هاشمى وعزيز وفرفط وطويل كى يقيموا حفل زفاف لهاشمى .. تصفف شجرة شعر الفتاة –

أمينة ، وتلبسها ملابس الزفاف ومن خلال مونتاج متوازى تنتقل الكاميرا بين حجرة هاشمى .. حيث يسود الصمت الكامل على شرط الصوت ، وبين مجموعة الأصدقاء يدقون الطبل لفرفط الذى يرقص فى حالة انتشاء كاملة ويتوالى القطع الحاد - وتتصاعد الإيقاعات ، كما لو كنا فى زار ، تطرد فيها الشياطين من روح الأصدقاء مرة أخرى ويرفض فرفط أن يلمسه عزيز المشاكس ، أثناء الرقص ، وينقض عليه ليطرحه أرضًا ، يكاد يفتك به ، ويبدو عراكهما كما لو كان فى لحظة هياج جنسى .. يفصل بينهما طويل ، يمسك فرفط بقطة يطوحها فى الهواء .. بينما يتعالى مواؤها وصرخات العاهرة العجوز ويقذف بالقطة فى وجه عزيز .. ثم يجلس الصديقان اللدودان متوجهين يلهثان .. فى تقاطع صوتى مع لهاث هاشمى ويحاول فرفط أن يستجمع رجولته مع حسنة صديقة عزيز .. الذى يهاجمه ويذكره بأن البلد كلها عارفة حكايتك مع عامر !! إن الماضى يحاصره .. وعليه أن يجتث رمز هذا الماضى من جذوره .. يخرج هاربا .. مندفعا .. يبحث عن سكينه الحاد يتواطأ هاشمى معه ، وفى مشهد عاصف يغمد السكين فى جسد عامر الذى أذله وحطم رجولته .

النهاية المفتوحة

تطارد الشرطة فرفط .. وتحاصره وسط الخرائب ، وورش الحدادة ، وعبر مطاردات طويلة محملة بموسيقى نشطه ، سريعة ، متصاعدة ، يقف فرفط أمام قطار قادم وبينما يندفع القطارات تجاهه .. يوشك أن يصدمه .. يمر القطار ، فلا نجد أثرا لفرفط - بينما يقف الطفل الصغير ، صديقه ، يغمز بعينه للكاميرا قائلاً : انس .. « .. ثم نرى فرفط ، كما لوكان طائراً بالحركة البطيئة ، يتقافز كعادته كعصفور السطح ، لنعود إلى الطفل الصغير يمسح عبارة فرفط موش راجل ويمسح معها نظرة المجتمع الجامدة تجاهه .. فلم يعد مهما أن يصبح فرفط رجلا أولا .. ولكن المهم هو التغيير فى رؤية المجتمع .

لقد اختار بوزيد حلا عنيفا ليصل من خلاله إلى تحرير فرفط .. ورغم النهاية المفتوحة التى « تغلف البناء الدرامى .. فقد انتقم فرفط .. لصديقه هاشمى ، وخلصه

من الماضى المقيد ، وشكك فى سلطة الدولة الأب وركز على ديكتاتوريتها وفاشيتها وأن هذه السلطة إذا لم تتغير من داخلها ، فإن العنف سيصير هو الوسيلة الوحيدة للتغيير.

لقد قدم بوزيد هذا النقد المرير للذات من خلال عدد من الشخصيات ، المحاصرة والمحبطة والواقعة تحت القهر والتسلط ، والضغط الاجتماعى والسياسى والدينى .. والفكرى ، وأما محاسبة ومحاكمة للماضى عن طريق لغة سينمائية بها كثير من المهارة والتوفيق .. تكاملت عناصرها فقدمت عملا يتجاوز الأعمال الأولى لكثير من المخرجين محتشد بالشاعرية والأسى والتفهم الشديد ، والحنو على أبطاله المهمشين ، ويلعب المونتاج ، والإضاءة والموسيقى أدوارهم فى تناغم يصل إلى نوع من البلاغة البصرية والسمعية ،ويتم توظيف كل هذه العناصر للكشف عن دواخل الشخصيات وتكثيف اللحظة الدرامية ، وتصوير معاناة الأبطال مثلما اقترنت لحظات التذكر عند هاشمى بتلك الدقات الرتيبة الموترة على شريط الصوت ، أو تردد لحن الأغنية فى ذهنه فى لحظة اقتراب التخلص .. والخلاص .. كما عبرت الإضاءة عن الانقسام الداخلى الذى يعانيه هاشمى حين كان يتذكر مشهد الاغتصاب فإضاءة الوجه تمت من جانب واحد بينما الجانب الآخر أقرب إلى الإعتام والإضاءة فى معظم الفيلم ، غير مباشرة تأتى من خلال الأبواب أو النوافذ المفتوحة .. كما استخدم اللقطة المكبرة فى تقريب الأشياء والبشر والأجساد إلى عواطف المتلقى ، وقابل بينها وبين اللقطة العامة .. وعبر من خلال عدد من اللقطات العلوية عن حالة الضياع التى كان يعانى منها الهاشمى .. كما ركز على استعمال الأبواب والأقفال ، كرموز واضحة لحالة القهر والاغتصاب .

ويبقى التساؤل

لماذا اختار نورى بوزيد شخصية اليهودى ليقدمها بهذه الطريقة الحانية المتفهمة السمحة .. ربما كان الواقع فى تونس يؤكد أن فى « صفاقس » كان اليهود والمسيحيون – عرباً وأجانب – والمسلمون يعيشون جنبا إلى جنب ، دون النظر إلى العقيدة .. أو من دون أن يحول اختلاف العقيدة عن التواصل والجوار والتآخى – وربما – أيضاً – لانجد فى ليقى أية إشارات سياسية ، ذات دلالة معينة ، وإنما العكس هو

ما نراه ، فنحن نرى رجلا يعيش حياتنا ويغنى أغنياتنا ويحنو على أبنائنا ، ولو لم يسمه الفيلم بوضوح لما أدركنا أنه « يهودى » فثقافته ولغته ومفرداته ، عربية تونسية ، وربما ثالث لانجد فى داخل الفيلم مايسبب قلقا دراميا فالشخصية فى مكانها الطبيعى من السياق الدرامى وهى مرفأ يصل إليه الهاشمى بحثا عن أب يسمع منه دون قمع .. لكن السؤال الذى يظل ملحًا يأتى من خارج الفيلم لماذا هذه الصورة لليهودى الآن وخاصة أن السبيل الذى بدأه شاهين فى إسكندرية ليه ؟ تردد صداه بعد ذلك فى أفلام عديدة لم يكن ريح السد آخرها بل حلقات من حلقات ، شهدت أفلام لمارون بغدادى ، الأخضر حامينا ، وسهيل بن بركة فى الرجل المحجب و الصورة الأخيرة » و « طبول النار » والبقية فى الطريق ،والحبل على الجرار كما يقولون – وإذا لاحظنا أن هذه الهوجة بدأت بعد عام ١٩٧٧ – تاريخ الزيارة المشؤومة وتنامت بعد كامب ديفيد .. ولانعرف إلى أى مدى ستصل بعد مدريد !! وإذا لاحظنا كذلك أنها مرتبطة ، بشكل ما .. بالمخرجين من ذوى الثقافة الفرنكفونية والمرتبطين باللغة الفرنسية ، بوزيد وحامينا وبغدادى وشاهين وبن بركة .. ألا يعنى ذلك شيئا .. وإذا لاحظنا ثالثا أن معظم هذه الأفلام بتمويل مباشر أو غير مباشر من مؤسسات غربية .. وأنها رابعًا ، حظيت باهتمام شديد ، ومؤازرة فى معظم التظاهرات السينمائية الدولية من كان إلى مونبيليه مرورا بـ« نانت » و« قرطاج » وغيرها .. ألا يعنى كل ذلك شيئًا ؟ اعتقد أنه يعنى الكثير – وأن صناعها حين يحاولون تدشين الحاضر من خلال استخدام وقائع – أو واقع – تمت فى الماضى ، وصحيحة تاريخيًا فإنهم بوعى ، أو من دون وعى ، وأغلبهم شديدو الذكاء والفطنة – يصبون فى نهر التطبيع .. إلا إذا كانو حريصين ، كالسادات على تحطيم الحاجز النفسى .. وكأن الصراع الدائر على أرض الوطن على مدى أكثر من أربعين عامًا .. وأرواح الشهداء .. والدماء التى تخضب الأرض كل لحظة تحتاج إلى قدر من التسامح .. والحب .. والتنازل من طرف واحد !!

وإذا كان ريح السد بلغته السينمائية ، ورصانته ، يعد من الأعمال الهادفة على المستوى الفنى ، والفكرى ، إلا أن « التسامح المبالغ فيه » قد شابه قليلا .. وإن كان ذلك لايعنى اتهام صانعه بالخيانة أو العمالة ، أو مصادرة حقه فى التعبير .. أو التصدى لجرأته على اختراق قاموس التابوهات (المحرمات) فى الدين والسياسة

والجنس .. ولأننا نؤمن بحق الفنان فى حرية التعبير ، وبحرية النقد أيضا ننبه ، ونحذر .. وندع ألف زهرة تتفتح ، حتى وإن أدمانا شوكها !!

ريح السد

تونس ١٩٨٦ (ألوان) ١٠٩ دقيقة

تأليف وإخراج : نورى بوزيد

تصوير : يوسف بن يوسف

مونتاج : ميكا بن ميلاد

موسيقى : صالح المهدى - الأغنية تأليف نورى بوزيد وألحان صالح المهدى

إنتاج : سينى تيلى فيلم الساتبيك (تونس)

أداء : عماد معلال - خالد كاسورى - حبيب بلهادى - منى نور الدين - يعقوب بحيرى .

ريح السد (*)

عصام ذكريا

(*) الورقة المقدمة فى أسبوع السينما العربية / تونس .

إخراج : نورى بوزيد ١٩٨٦

إنتاج : سينى تيلى فيلم والشركة التونسية للتنمية السينمائية والانتاج

تأليف : نورى بوزيد

تصوير : يوسف بن يوسف

مونتاج : ميخا بن ميلاد

موسيقى : صالح المهدى

تمثيل : عماد معلال - خالد كاسورى - منى نور الدين - حبيب بلهادى - محمد الظريف - بشير يعقوب .

ملخص الفيلم :

صفاقس مدينة تونسية صغيرة على المتوسط هاشمى صغير على وشك الزواج ، تحتفل عائلته بالزفاف الوشيك ، ولكن لايبدو على هاشمى أنه سعيد بالمره بالزواج يهرب من ذراعى امرأة دعته إلى منزلها وتحرشت به ، فرفط صديق هاشمى وزميله فى ورشة الموبيليا يطرده أبوه ويلقى بملابسه فى الشارع عندما يقوم مجهول بكتابة عبارة "فرفط ماهوش راجل" على الحوائط ، وعن طريق الفلاش باك يتذكر هاشمى مشاهدته لاغتصاب فرفط منذ سنوات بعيدة ، فى بداية عملهما ك "صبيان" فى الورشة ، من قبل الأسطى عامر .. فرفط يحاول جمع بعض المال للسفر إلى العاصمة تونس ويفشل .

يضطرب هاشمى وتنتابه حالة من الشرود ويستغرق فى ذكريات الطفولة : الأوقات السعيدة التى كان يقضيها مع زميليه فرفط وجاكو اليهودى الذى رحل منذ زمن إلى فرنسا وانقطعت أخباره ، القهر الذى كان يعانيه فى البيت من قبل أبيه والاعتداء الجنسى الذى تعرض له هو أيضاً على يد عامر ، وتمتزج الذكريات بخيالات جنسية غريبة .

تصرفات هاشمى تثير قلق أمه وغضب أبيه الذى يصرخ فيه عندما يعترض هاشمى على دعوة عامر إلى حفل الزفاف يخرج هاشمى من البيت هائما على وجهه ،

يتوجه إلى زيارة العجوز ليقى ، والد جاكو ، ويتذكر أيام الطفولة السعيدة معه ، يلحن ليقى إحدى الاغنيات ويهديها له كهدية زواج .. قبل أن يموت بعد ذلك بعدة مشاهد .

فى البيت تحاول الأم إعادة ابنها إلى الصواب باستدعاء مشعوذة تنطلق فى الأدعية والتعاويذ وعندما يحاول هاشمى الخروج من البيت مجددا ينهال عليه أبوه ضربا بالكرباج .

يخرج هاشمى فى النهاية وينضم إلى زملائه فرفط وعزيز الخباز وحمزه الحداد فى إحدى البارات ثم يصحبهم عزيز إلى بيت للعاهرات تديره القوادة العجوز شجرة ، يتغلب هاشمى على عجزه وهواجسه ويمارس الجنس مع إحداهن ، بينما يتشاجر فرفط مع حمزة لأنه يلامسه أثناء الرقص ، فرفط يستحوذ على الفتاه التى كان يريدها حمزة لنفسه ، فيخبره حمزة أن الجميع يعرف قصته مع عامر ، وتحت وطأة المهانة يستل فرفط السكين الذى يخبئه طوال الوقت ويندفع إلى منزل عامر يحاول هاشمى وعزيز منعه ، ولكنه يفلت من أيديهم ويقتل عامر ، الشرطة تطارد فُرفط ، فيختفى وراء قطار عابر ، ولا نعرف هل انتحر أم هرب ، ثم نراه طائرا كما كان يتمنى فوق الأسطح .

عن الفيلم :

رغم مرور خمسة عشر عاما على "ريح السد" أول أفلام المخرج الموهوب نورى بوزيد فإنه لايزال قادرا على إحداث الصدمة وإثارة الجدل ، بجرأة موضوعه وحدة نظرته إلى الواقع العربى من خلال حكاية شخصية فى قرية صغيرة فى تونس ، والفيلم بلا جدال أهم عمل فنى عربى ينتقد سلطة وقهر المجتمع الذكورى الأبوى ، الذى يقوم على محو ذكورة الأبناء .

تتجسد فكرة الإخصاء التى يعانى منها بطلا الفيلم ، وبقية أبناء جيلهما ، بإستثناء جاكو (!) فى مشهد البداية قبل العناوين ، الذى يصور ديكا مذبوحا فى النزع الأخير ، كرمز للذكورة المذبوحة على يد عامر ، والآباء بشكل عام .

الأب الوحيد الذى كان يمكن أن يكون حاميا وحانيا هو ليڤى والد جاكو ، ولذلك ينشأ جاكو معتزا برجولته فخورا بنفسه قادرا على اتخاذ القرارات والإستقلال .

وإذا كان نورى بوزيد قد تعرض لانتقاد شديد بسبب تصويره الإيجابى للأسرة اليهودية ، على عكس بقية شخصيات الفيلم ، فإن مفهومنا عن الفيلم باعتباره هجائية لاذعة شديدة القسوة لبطريركية المجتمع العربى ومؤسسات القمع فيه ، متجسده فى النواه الأساسية وهى الأب ، هذا المفهوم يحمل فى طياته تفسيراً لهزائمنا أمام الآخر ، سواء كان إسرائيل ، أو أمريكا أو الغرب أو العالم ، ذلك أن المجتمع المخرب فى داخله ، لايمكن له أن يكون "فحلا" أمام الآخرين .

وإذا كانت صورة اليهودى فى الفيلم يمكن أن تثير غضب البعض ، فإن الذى يستحق أن يثير غضبنا أكثر ، هو الحالة التى يعانى منها أبطال الفيلم الشبان الذين سحقت رجولتهم وحياتهم بفعل سلطة ديكتاتورية غاشمة .

صفائح من ذهب (*)

د . سهام عبد السلام

(*) المصدر السابق .

سيناريو واخراج : نوري بوزيد

عرض وتقديم : سهام عبد السلام

بطاقة الفيلم :

العنوان : صفائح من ذهب

سيناريو واخراج : نوري بوزيد

إنتاج مشترك : سيني تيلي فيلم (تونس)

فرانس ميديا (باريس)

الإذاعة والتلفزة التونسية

القناة الرابعة البريطانية

سنة الانتاج ١٩٨٩

تصوير : يوسف بن يوسف

ديكور : خالد جولاق

مونتاج : كاهنة عطية

موسيقى : أنور براهم

تمثيل : هشام رستم

حمـــــــــادي رزق

مشكـــــــات كريفة

شـــــــــادية عزوز

ملخص الفيلم

يوسف سلطان مثقف يسارى قبض عليه بعد أربع سنوات من العمل السياسى السرى و أودع السجن لمدة ست سنوات ، يخرج يوسف من السجن ليجد العالم الذى يعرفه وقد تغير تماما ، يتنقل يوسف بين أحياء المدينة باحثا عن ابنه وبناته وحبيبته واصدقائه القدامى ، ويتذكر أثناء ذلك ماضيه بكل مافيه من علاقات ، كما يلتقى بأمه العجوز وشقيقه عبد الله الطبيب البيطرى المتزمت دينيا وهو عضو جماعة الإخوان المسلمين ، يجد يوسف ابنته الكبرى مريم وقد شدتها فرنسا حيث تعيش حياة بوهيمية وتقيم علاقات مع الرجال ، ويجد ابنه عادل يقيم هو الآخر مع مجموعة من الشبان البوهيميين فى تونس ويحلم باللحاق بشقيقته فى فرنسا ، ورغم أن عادل يطلب من والده مالا عن طريق شقيقته رجاء كى يحقق حلمه بالسفر لفرنسا ، إلا أنه يتهرب من يوسف حين يسعى لرؤيته فى الوكر الذى يعيش فيه مع رفاقه ، ولاينجح يوسف فى الالتقاء بابنه إلاحين ينجح فى الحصول على مال لمساعدته على السفر لفرنسا ، ولم يحصل يوسف على هذا المال بسهولة ، فقد عرض نفسه لانتقادات أخيه عبد الله اللاذعة حين طلب منه شراء نصيبه من إرث والده ليحقق لعادل حلمه أما ابنته الصغرى رجاء فقد احترفت التمثيل رغم اعتراض عمها المتزمت ، يلتقى "يوسف" ، أيضا بصديق قديم هو "صغير" ، الرجل البسيط الذى يعمل بإدارة نول غزل بدائى ، ويؤلف الأغانى الثورية ، ويتحايل على الحصول على النبيذ بلعبة بسيطة لكنها مخادعة يقوم بها بمساعدة قطعة من الدوبار ، من يخسرها يربح منه "صغير" زجاجة نبيذ يقدمها لضيفه يوسف . وتتخلل رحلة يوسف فى حاضره محاولا جمع شتات ماتبقى من أسرته ومعارفه لحظات رجوع إلى الماضى ،يستعرض فيها حياته مع زوجته الأولى وأم أولاده فاطمة وهى أيضا ابنة عمه ، والتوتر الذى ساد علاقتهما بسبب انغماسه فى الحياة الثقافية والعمل السياسى وإهماله لرعاية بيته وأطفاله ، كما يستعرض لحظات من المعاناه التى مر بها مع رفاقه فى المعتقل ، من تحقيق إلى تعذيب ، يأخذ يوسف من الغرفة القديمة مسودة كتاب ويحملها معه طوال تجواله فى المدينة ، ويستعيد ذكرى لوم زوجته الأولى له على تضييع وقته فى تأليف مثل هذه الكتب ، بل إن رءوف زميل النضال والسجن ينقده هو أيضاً ويصف الكتب التى يؤلفها بأنها بلا جدوى ، وقرب نهاية الفيلم يحرق يوسف أوراق كتابه بيده وينهار مثل ما ينهار الحصان الذبيح ،

ورغم صعوبة حياة يوسف سلطان ، إلا أن المخرج لم يفقد الأمل فى يوم يأتى يتحرر فيه من أمثال يوسف وينطلقون كحصان برى نجح فى كسر قيوده والفرار من الأسرة والموت المحتوم .

تحليل موجز

لن أعطى فى هذا التحليل الموجز جميع العلامات ذات الدلالة التى وردت فى الفيلم ، فهى كثيرة و شديدة الغنى ، لكنى سأضع يد المتفرج على أهم العلامات والأدوات التى تيسر فهم الأسلوب المركب الذى صاغ به نورى بوزيد فيلمه ، يستحيل على المتفرج أن ينجو من الارتباك أثناء تلقيه لهذا الفيلم الجميل مالم يضع فى اعتباره الأدوات الفنية التى استخدمها المخرج فى بناء فيلمه ، أهم أداتين هما المشاهد الاسترجاعية (الفلاش باك) وتداخل الأزمنة ، نفذ المخرج تداخل الأزمنة فى معظم الأحيان عن طريق تواجد شخصيات الماضى والحاضر فى نفس المكان (يوسف طفلا ويوسف رجلا ، أو رجاء طفلة ورجاء شابة) ومما يعقد الموضوع أن نورى بوزيد يمزج فى كثير من الأحيان بين الأداتين ، ورغم الارتباك الذى قد يسببه هذا المزج بين الاسترجاع وتداخل الأزمنة للمتلقى إلاأنه هو الذى يعطى الفيلم صبغته الجمالية الخاصة جدا ويضفى شاعرية على بنية السرد السينمائى ، من أمثلة هذا التداخل المشهد الذى يزور فيه يوسف والدته العجوز فيتذكر إغواء إحدى الخادمات له حين كان طفلا فى نفس البيت ، تمت صياغة هذا المشهد الاسترجاعى بإسلوب تداخل الأزمنة حيث ينتهى المشهد الاسترجاعى بالخادمة (فى الماضى) وهى ترخى سترا ثم نرى يوسف فى الزمن الحاضر يسدل نفس الستار كأنه كان يتفرج على نفسه طفلاً .

فى مشهد آخر يطلب يوسف (فى الحاضر) مفتاح غرفة زوجته الراحلة من خادمة وما إن يدخلها ويستعرض بعض الصور القديمة المعلقة على جدارها حتى يتنقل بنا المخرج إلى لقطة إسترجاعية من الماضى نرى فيها فاطمة تداعب بناتها وهن أطفال وتحذر يوسف من وجود من يتعقبه ، وينظر يوسف (فى الماضى) من النافذة عقب هذا التحذير فيرى خادمة أمه (فى الحاضر) تغنى ثم تقول له : من يوم المدام ماتت ماحدش دخل الأودة وتعطيه المفتاح .

وقد يستخدم المخرج إحدى الأداتين بمفردهما ، فى حالة استخدام الفلاش باك دون تدخل أزمنة يكون الأمر أيسر على المشاهدين لطول تمرسهم بمشاهدة المشاهد الاسترجاعية فى السينما العربية والأجنبية ، أما تداخل الأزمنة ، فمن الأدوات التى يندر استخدامها نسبيا ، لذلك قد يرتبك المشاهد إزاءها يصنع فى حسبانه قبل المشاهدة أن المخرج سيكثر من استخدامها ، من أمثلة تداخل الأزمنة دون مزجة بالفلاش باك مشهد حوار متوتر بين يوسف (فى الحاضر) وابنته الشابة رجاء يتهمها فيه بسوء التربية ينتهى بخروج رجاء غاضبة ، نرى رجاء (الشابة) تنصرف من يسار الكادر وما إن تختفى حتى تدخل الكادر رجاء (طفلة) ثم تخرج منه كما فعلت رجاء الشابة ، نفذ هذا المشهد بلقطة واحدة دون أى انتقالات بالقطع ويغيره بين خروج الشابة والطفلة ، دلالة على إحساس يوسف بأنه على وشك أن يفقد علاقته بابنته تماما لاسيما أن رجاء كانت قرة عينه فى طفولتها كما نرى فى عدة مشاهد سابقة .

يوسف والحصان

الحصان هو الاستعارة البصرية الرئيسية فى هذا الفيلم ، وقد ارتبط ارتباطا وثيقًا بالبطل يوسف سلطان ، بدءاً من عنوان الفيلم صفائح من ذهب حتى المشهد الأخير للحصان الذى ينطلق حراً بجوار البحر مع خلفية صوتية من أغنية عن الحصان البرى الحر المقدس ، تعنى كلمة صفائح بالتونسية الدارجة حدوت الحصان ، أى أن عنوان الفيلم يمكن أن يترجم إلى حدوات الحصان الذهبية ، قد يتم الربط البصرى بين يوسف والحصان بطريقة ضمنية أو صريحة ، فقد يكون الحصان رمزا للأمل فى وقت الشدة ، مثل المشهد الذى يصور فيه يوسف فى منزل أمه فى إضاءة معتمة فى بداية بحثه عن أولاده وتتبعه لمصادرهم ، فيدخل إلى الكادر المعتم حصان يدق الأرض بحوافره ويصهل فيسطع نور ، وقد يكون الربط البصرى بين يوسف والحصان أكثر تصريحاً ، مثل القطع من لقطة ليد تسلخ حصانا ذبيحا إلى يد سجان يمزق ملابس يوسف المعلق من يديه فى زنزانة ، فى تشابه شكلى واضح مع مشهد السلخ ، تلى ذلك لقطة لجثة حصان مذبوح تجر على الأرض يتم القطع منها على لقطة بنفس الحجم ليوسف يجر على أرض المعتقل .

ويلعب الحصان كاستعارة بصرية دورا هاما فى افتتاح الفيلم وختامه فى رسم أبعاد علاقة يوسف سلطان المناضل اليسـارى بشقيقه الطبيب البيطرى اليمينى عبد الله فى إشارة واضحة إلى أزمة اليسار فى ظل الصعود الحالى للإسلام السياسى ، ففى أول مشاهد الفـيلم يظهر عبد الله شقيق يوسف يخلع الحدوات من سـاق حصان أصيب فى ساقه تمهيدا لإرساله للمجزر ، ويرفض اقتراح زينب حبيبة يوسف بالإبقاء على حياة الحصان قائلا : إنه يجب التخلى عن الحصان الذى تعوقه إصابته عن الجرى . وفى ختـام الفـيلم يدور حـوار ساخن بين عبد الله ويوسف يكيل فيه عبد الله الانتقادات ليوسف ويسفه أفكاره ويتهمه بأنه السبب فى إفساد أطفاله بجريه وراء أحلامه ، فيرد يوسـف : أنا أريد أن أحلم وأنت لاتستطيع ذبحى ، وينتهى الحوار بأن يطرح عبد الله يوسف أرضا ، ثم يتم القطع على لقـطة لذبح حصان بطـعنه فى صدره ، ومع انهـيار الحصان الذبيح على الأرض يشعر ، يوسف بالغثيان ويهرب من المجزر إلى سيارته حيث نسمع مونولوجًا داخليا بصوت من خارج الكادر يقول فيه يوسف لنفسه : كم مرة قتـلوك ، الموت علينا حق ومكتوب على الجبين ، قتـلوك ألف مرة ، ولو لم تمت من الخـجل لمت من الفراغ ، يلى ذلك قطع على حصان يقاوم إدخاله فى سياره نقل ثم ينصاع ، وآخر يركض فى الحظيرة ، ثم قطع على يوسف يحرق كتابه ، ثم على حصان يستحم ثم على يوسف يستحم ثم على الحصان وهو يقاوم محاولات دفعه للدخول إلى مكان فيه حصان ميت ، وفى النهاية يتم ذبح الحصان بعد التسمية عليه فينهار ساقطا على الأرض ، يلى ذلك قطع على آخر لقطة يظهر فيها يوسف مسـتندا بيدين مدممتين على جـدار وينهار تدريجيا بينما ترسم يديه خطين مدممتين على الجدار ، يدل هذا المشهد على قسوة الواقع السياسى ، لكن المخرج لا يكتفى بـهذه النهاية الواقعـية القائمة ، فيصور مشهد الختام كأمنية أو ربما نبوءة بتغير الأوضاع ، ففى النهاية ، نرى حصانا يركض حرا فى الطريق ثم ينعطف إلى طريق البحر ويظل يركض تصاحبه أغنية الحصان بأكملها على شريط الصوت حتى ينتهى الفيلم بكادر ثابت للحصان الراكض بجوار البحر .

أغنية الحصان

الحصان ليس استعارة بصرية دالة على أحوال بطل الفيلم فحسب بل هو عنصر صوتى هام أيضا فكثيرا ما نسمع صهيل الحصان مصاحبا لوقوع البطل فى الضيق أو الكرب كأنه يواسيه ، لكن أهم العلامات الصوتية المرتبطة بالحصان هى الأغنية الجميلة التى تتردد فى الفيلم عن الحصان ، لقد وقفت اللغة حاجزا بينى وبين التمكن من التقاط كلمات الأغنية بكل غناها اللغوى ، لكن يمكن تلخيص معانيها كما يلى :

اركض أيها الحصان البرى نحو المجهول ، نحو البحور ، لقد ولدت على الرمل وكبرت مع الجبال والدك قدٌ من صخر ، أمك موال حنون ، مهما أمرضوك أو روضوك أو مزقوا جسدك بالحبال ، أو أثقلوك بالأحمال ، فأنت دائما الذى يكسب الآخرين حروبهم ، لو كان عندك يد لم يبترها جدك لوضعت السماء فى يدك ونفحت عليها الرعد ، لك قلب طيب . ومعرفتك تطير على عنقك ، لاتوجد قوة توقفك ، ارفض أحمالك واترك المكان ، أم تراك رضيت بالألم إن حدوتك ومسمارها مصنوعان من الذهب الخالص اركض وبرطع على البحور أيها الحصان البرى المقدس .

لانسمع الأغنية بأكملها إلا فى المشهد الختامى ، لكنها تظهر تدريجيا فى مشاهد الفيلم المختلفة ، وتظهر دائما فى موقع المواساة وتخفيف الكرب ، نسمع مطلع الأغنية فقط فى إحدى اللقطات الاسترجاعية للسجن ، حيث يغنيها المعتقلون ، ثم نسمع المطلع ومعه جزء عن أن الحصان هو الذى يكسب الحروب مهما تعرض للترويض أو الأثقال بالأحمال كصوت آت من خارج الكادر ليصاحب يوسف الذى يدخن بعد المشهد العاصف بينه وبين زينب الذى يتحدث فيه عن تخلى الرفاق عنه بعد أن أفل نجمه ، الذى تتهكم فيه زينب على يوسف متسائلة : هل أنت ضمير البشرية أم نبى منزل ! والمرة الثالثة التى نسمع فيها مزيد من الأغنية تأتى بعد مشهد يمارس فيه يوسف فى حضرة صديقه مزيجا من النقد الذاتى والدفاع عن النفس ، فيقول أن من حقه أن يخطئ دون أن يتعرض لحساب عسير من الآخرين ، ويتهكم على فشله فى تكوين بيت ، يبدأ بعدها يوسف فى ترديد مطلع أغنية الحصان ثم يدخل معه صغير بصوته ،

ويغنيان معا وهما جالسان ثم يستحفهما الطرب فيرقصان فى الطريق على أنغام الأغنية ثم يكملانها فى سيارة يوسف ، حتى يتوقفان عندما يريان جنود الشرطة ، أما المرة الرابعة والأخيرة فنسمع فيها الأغنية بأكملها مصاحبة للحصان الطليق الراكض الذى ينتهى الفيلم بكادر ثابت له .

طوق الحمامة المفقود (١٩٨٨)(*)

سمير فريد

(*) مجلة فن - بيروت ١٩٩٢/٤/٢٧م .

إذا كان الفيلم الروائى الأول للمخرج التونسى ناصر خمير « الهائمون » هو الحلم بقرطبة ، فإن فيلمه الروائى الثانى « طوق الحمامة المفقود » يدور فى قرطبة حيث يحاول الفنان استعادة زمن الأندلس أو الحضارة العربية الإسلامية فى أسبانيا ، ويأتى الفيلم الذى أنتجه المنتج التونسى العالمى المعروف طارق بن عمار عام ١٩٩١ عشية مرور خمسة قرون على خروج العرب من أسبانيا عام ١٩٩٢ ليس لإحياء حلم العودة التى عاش قرونًا، وإنما للتعبير عن معنى الأندلس فى إطار العلاقة بين العرب والعالم اليوم .

ما أن تقول « طوق الحمامة » حتى تقول ابن حزم (٣٨٤ - ٤٥٦ هجرية) وليس مقاله ابن حزم كثير فى التعبير عن معنى الأندلس ، فقد عاش فى قرطبة فى عصر « تلاقى فيه الفكران الشرقى والغربى فى رحاب بلاد الأندلس ، وعاش فيه المسلمون جنبًا إلى جنب مع اليهود والنصارى من سكان تلك البلاد » كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم فى كتابه « ابن حزم الأندلسى » الصادر عام ١٩٦٦ ، وهذا هو معنى الأندلس الذى يريد ناصر خمير التعبير عنه اليوم : القدرة على الحوار مع الآخر ، ويقول الدكتور زكريا إبراهيم فى كتابه : إن ابن حزم هو « المنطقى والجدلى والمتكلم والفقيه والمؤرخ والشاعر وعالم النفس ، وسع علمه كل فنون المعرفة فى عصره ، وخلف وراءه ثمانين ألف ورقة من شعره ونثره ، « وإنه » قدم لنا منذ أكثر من تسعة قرون من الزمن أعمق دراسة نقدية فى عالم الأديان وأشمل عرض لتاريخ الفرق والمذاهب وأدق كتاب للسيرة النبوية ولجمهرة أنساب العرب » .

ومن بين الثمانين ألف ورقة التى كتبها ابن حزم يختار ناصر خمير كتاب « طوق الحمامة فى الألفه والألاّف » عن الحب ، مؤكداً ما يستهدفه من فيلمه الذى يدعو به إلى الحب والحوار بين العرب المسلمين وبين الآخرين فى العالم المعاصر . يبدأ ابن حزم كتابه بقوله : الحب أعزك الله أوله هزل وآخره جد ، دقت معانيه لجلالتها عن أن توصف ، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة ، وليس بمنكر فى الديانة ولا بمحظور فى الشريعة ، إذ القلوب بيد الله عز وجل ويقول مستشهداً بالقرآن الكريم الله عز وجل يقول : « ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجًا لتسكنوا إليها » فجعل علة السكون كلها منه ، ثم مستشهداً بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم « الأرواح جنود مجندة ، ماتعارف منها ائتلف ، وما تناكر منها اختلف » .

يقول المستشرق الفرنسى جاك بيرك فى مقدمة سيناريو فيلم « طوق الحمامة المفقود » : أن الهدف من الفيلم ليس « استعادة زمن ومكان معينين فى الأندلس ، وإنما التقاط ذاكرة صدى حديقة منسية » ، ويستطرد العلامة الكبير « الأندلسى » لماذا ؟ إنها أرض التقاء الكثير من الثقافات ، وحوار بين الأديان والشعوب ، إنها مكان هندسى للحب ، ولرؤية الآخر ، أنها ليست « قصة حب فى الأندلس » ، وإنما الأندلس كجوهر الحب عبر عطوره وأشعاره وحدائقه ، ثم رغبة السلام الذى تصعب حمايته من البربريات والتعصبات الهدامة ، انسياق بطئ لشابين ولدا للحب فى عالم منذور للمذبحة ، ومبتغاهما ، وهو أمنيتنا اليوم ، أندلسيات تحمل فى داخلنا حطامها ورجاءها الذى لايهدأ » ، وفيلم ناصر خمير يقوم على مجموعة من الحكايات مستلهماً أسلوب السرد فى « ألف ليلة وليلة » مثل الفيلم الأول ، ولكنه بقدر مايبدو أكثر إحكاماً فى منطقة الداخلى الخاص ، وأكثر قدرة من الناحية ، بقدر ماهو فقير بدوره من حيث الإنتاج ومخرج كمخرجنا يعبر عن مايعبر عنه يلزمه إنتاج كبير وتلزمه مقدرة حرفية عالية .

حسن (نيفين شودرى) شاب صغير يتعلم أصول الخط العربى فى قرطبة على يد أستاذه الشيخ الأرمل ، ومن بين بنات الشيخ الثلاث ليلى المفضلة لدى والدها ، المثقفة ، عازفة الموسيقى ، وهى مثل ابنة الشيخ الذى يحبها المعلم فى « الهائمون » تبدو أقرب إلى الحلم ، وكما ارتبط المعلم فى « الهائمون » بصداقة عميقة مع الطفل حسين ، يرتبط حسن فى « طوق الحمامة المفقود » بصداقة مماثلة مع الطفل زين (وليد دكاش) ، والذى يعتنى بقرد ويتصور أنه أمير مسحور ، وبينما يبحث زين عن والده الذى تقول له أمه : إنه من الجن ، يبحث حسن عن أميرة سمرقند التى تظهر له فى أحلام الليل والنهار ، ويريد أن يعرف كلمات الحب فى العربية ، والتى قيل له إنها ٦٠ كلمة ، وهو لم يعرف منها غير نصفها أو أكثر قليلاً .

ويلتقط ناصر خمير من تاريخ الأندلس ماحدث فى عهد المعتضد ابن عباد (٤٠٣ ، ٤٦٢ هجرية) عندما أمر باحراق كتب ابن حزم ، ومصادرتها ، ليصور حرق الكتب « المسمومة » فى أفران قرطبة ، وعثور بطله حسين على بقايا الصفحة الأولى من طوق الحمامة (الحب أعزك الله أوله هزل وآخره جد) ، ومحاولته العثور على نسخة كاملة من الكتاب حتى يعرف بقية الكلمات التى تعنى الحب بالعربية ، ويتجسد أمير سمر قند

فى صور الفارس عزيز عن طريق اختيار ممثلة واحدة للقيام بالدورين ، وتقع مريم ابنة أمين المكتبة المسيحية فى حب عزيز ، وفى سوق المدينة هناك أيضًا بائع العطور العجوز الذى يهوى الموسيقى ، والخياط الذى يصنع كفن الأمير ، وعندما ينتهى من الخيط الأخير يموت صاحب الكفن ، ثم الدرويش الذى يهجو حارقو الكتب ومحطمو آلات الموسيقى ، ويقول إن ما يدفعهم ليس حب الله سبحانه وتعالى ، وإنما غطرسة الشيطان ، ويردد كلمات الرسول صلى الله عليه وسلم عن حب الحياة .

يسافر الشيخ معلم الخط العربى إلى مكة ، ويختفى زين ، ويموت الفارس ، وكما يبدأ الفيلم خارج أسوار المدينة وحسن يتوجه نحوها ، ينتهى به خارج أسوارها فى الصحراء ، والمستضعفون يستعدون للهجوم عليها وهو يسأل أين الطريق إلى مكة ؟ ونرى أمين المكتبة وسط الرمال يحمل بقايا الكتب ، وصدى صوت الشيخ الأستاذ يتحدث عن حرف الواو ، وقد كانت كلماته هى أولى الكلمات فى مطلع الفيلم : الخط إيقاع مطلق ، الصلة بين العالم الظاهر والعالم الباطن ، الخط هو صلاتنا ، وفيلمنا تحية للخط العربى لا مثيل لها فى السينما العربية والسينما العالمية .

ويخرج ناصر خمير فى « طوق الحمامة المفقود » عن خياله كرسام وسينمائى من ثقل الأفكار النظرية بغض النظر عن مدى عمقها أو مدى اضطرابها ، فنراه يحلق بالضوء واللون فى مشاهد الليل وهو يتابع القمر من الهلال إلى البدر ، محور الزمان العربى حيث تبدأ وتنتهى الشهور الهجرية ، ويحلق بالحوار العربى دون اللهجة التونسية هذه المرة فى مشهد الحوار بين رسول الموت ورسول الحب ، والحوار بين الأمراء والقرود فى خيال الطفل ابن الجنى ، ومشاهد الفارس الأسود على الحصان الأبيض ذو السترة الحمراء ، وحلم حسن بالأشجار الوارفة فى صحن المنزل ، والذى يتحول إلى كابوس عندما تحترق فى النهاية .

وأميرة سمر قند فى « طوق الحمامة المفقود » والتى نراها آخر مرة وهى تبكى فى الأندلس تعبير عن محاولة المخرج الفنان الحصول على نظرة كلية شاملة للحضارة العربية الإسلامية إلتى امتدت من قرطبة فى أسبانيا الأوربية إلى سمرقند فى آسيا الوسطى ، والتى يعتبر ناصر خمير وريثها التونسى فى عالم السينما .

طوق الحمامة

والبحث عن حقيقة الحب(*)

خيرية البشلاوى

(*) جريدة المساء ، ديسمبر ١٩٩١ م .

ناصـر خمـيـر أعزك الله ، صنعت فيلمـا جمـيـلا أوله فـرح وآخره غم ، أوله مرح ونشـوى وانطلاق برئ وسط مـاض كان مـتـوهـجـا بالمعرفـة وبالفنون ، مـحـوطا ببلاغـة المحبين ، وبعبقرية المبدعين لأشكال العمـارة والهندسـة والخطوط العربية وزخرفتـها وبديع بيانها ، ونهايته أطلال وخراب وصحارى مقفرة وسكون وموتى وحروب وحرائق يجلس وسطها شاب وسيم رقيق القلب وحيد أضاع شبابه بحثا عن معرفة حقيقة الحب يحلم بأميرة تجلس على حافة حوض ترشه الجوارى بالماء كى يرتوى ، رأى صورتها فى ورقة كانت فى مخطوط عن الحب وتتراءى الأميرة بالفعل فوق صهوة جواد نصفه « متحنى » (من حنة) لكنها ماتلبث أن تختفى فى البرارى بسبب الحروب الطاحنة ثم فى البحر هربا من نيران هذه الحروب ودخانها .

(طوق الحمامة المفقود) هو أجمل فيلم عربى رأيته عام ١٩٩١ ، فيلم فريد من نوعه ، يتضمن لفيفا من المعانى ، ومن الشخصيات الحقيقية والمتخيلة ، ويطوى فى أعماق رؤية حزينة حالكة إزاء الحضارة العربية ، نفس الرؤية التى تراها فى تنويعات مختلفة في آفلام جيل كامل من السينمائيين العرب المعاصرين ، وتراها بوضوح أكثر جلاءً عن هؤلاء الذين تربطهم بحكم الانتماء الثقافى وبحكم التاريخ والجغرافيا علاقة قوية ومباشرة بالحضارة الغربية ، وهذه ظاهرة تدعونا إلى دراسة ! .

و « طوق الحمامة » الذى يشير إليه عنوان الفيلم ، والذى استوحى منه المخرج موضوعه ، كتاب من كتب التراث العربى لابن حزم الأندلسى وهو كما يصفه الدكتور أحمد مكى : أروع كتاب درس الحب فى العصر الوسيط فى الشرق والغرب ، فى العالمين الإسلامى والمسيحى ، تتبع أطواره وحلل عناصره وجمع الفكرة المفلسفة والواقع التاريخى ، وواجه أدق قضاياه فى وضوح وصراحة .

إبداع عربى

وطوق الحمامة المفقود كعمل فنى يعتبر بدوره إبداعًا عربيًا بلغة السينما بغض النظر عن إنتاجه المشترك ، وبغض النظر عن التحفظات التى يمكن أن يثيرها منتجه طارق بن عمار ، تحفظات ليس هنا مجال التوقف عندها ، المهم أننا إزاء عمل محترم ومدروس ويشد الأنتباه فى كل مكان يعرض فيه وقد طاف مهرجانات عدة وحصل على جوائز فيها .

إنه لحن بصرى وصوتى جميل ولايقل جمالا أو حزنا عن ذلك الغناء المبهم الذى تردده أميرة سمر قند فى الفيلم ، اللحن الذى أمات أوراق الشجر وأصابها بالذبول ، وكانت هذه الأميرة بدورها تبحث عن أمير تراءى لها فى المنام ، وظلت تجوب الوديان وتقطع المسافات الطويلة بحثا عنه ولما لم تجده ظل غناؤها يتردد ويعصر القلوب ، وغناء الأميرة الباكى هو اللحن الذى نسمعه فى نهاية الفيلم بعد أن تتلاشى الصور الوردية وتحل النهاية الشقية ويتبدل لون الرمان بلون رمادى ثقيل لعله لون الغروب واختفاء الحلم وتلاشى النور ، فالمخرج يختار لحظة النهاية ، لواقع جميل تلهيه الصراعات بين المستضعفين والحروب التى يشنها البعض ضد البعض الآخر .

ويختار المخرج مكانا وزماناً لايشير إليهما تحديداً أو إنما يوحى بأنهما مدينة أندلسية عربية قديمة فى القرن الحادى عشر الميلادى تقريبا ويقول فى أوراق الدعاية عن الفيلم : إن هدفه ليس استحضار الزمان والمكان وإعادة بنائهما وإنما تأمل وبعث ذكرى فردوس نسيناه ، فالفيلم لايقدم قصة حب أندلسية وإنما يقدم الأندلس باعتبارها جوهر الحب وخلاصته وذلك من خلال العطر والشعر والبساتين ، إنه أيضًا تعبير عن الرغبة فى السلام ذلك الذى يصعب الابقاء عليه وحمايته من النزعات البربرية والفاشية المدمرة . فالفيلم يقدم قصة شابين صغيرين يقصد حسن وزين يولدان من أجل الحب وينجرفان وسط عالم مكرس للدمار ، يحدوهما الأمل ، تمامًا كما يحدونا – فى الأندلس .. فى أن يبدأ من جديد ، من الدمار المتراكم والأمل الذى لايعرف الكلل .. » . لكن .. لا أحد فى فيلم « طوق الحمامة » استطاع أن يبقى « على أمل أو أن يحقق الحلم الذى سعى إلى تحقيقه .. لا أحد سواء كان حسن الشاب الباحث عن حقيقة الحب ، ولا زين « رسول الحب » الصغير .. ولا الأميرة الجميلة ، ولا الأمير المتوفى رمز القوة والشباب ، ولا الشيخ المعلم مبدع الخطوط العربية ولا حافظ الكتب ولا حارقها خوفا من سمومها (!) فمن كان المسئول عن تبديد أحلام الجميع وعن تلاشى هذا الحلم الأكبر الذى تمثله حضارة كانت مشعة مثلما بدت من خلال الفيلم ؟ هل هو الجشع ؟ هل هى البربرية إلتى سادت بعد موت حاكم مستبد ؟ هل كانت هذه المدينة ذاتها التى تموج بشتى الألوان ؟ هى أيضًا مجرد سراب .. الإجابة ليست عندى ، ولكنها متضمنة فى لغة الصور الشعرية الكثيفة التى بعثها فنان مهموم سبح طويلا وعميقا فى بحور التراث وفى تاريخ العرب وخرج أمام منارة يسحبه ضوؤها إلى زمان الأندلس لكن هذه المنارة ما تلبث أن تنطفئ وتخبو ، هذه هى الرؤية .

المضمون النهائى

منـذ سبـع سنـوات تقريبـا قـدم لنـا نـفس المخـرج ناصـر خمير فيلمـا بعنوان « الهـائمـون في الصـحـراء » ١٩٨٤ يحكى من خـلاله حكاية تنتـهى إلى نفس الحلم الضايـع ، ويستحضر شخصيات غائمة مبهمة من قرية تسبح فى بحور لانهائية ، من رمال الصحراء ، وطفل يحادث الجن ، وشباب ضاعوا بحثا عن كنز أو انتظاراً لسفينته ، وكان الحلم هو « قرطبة » ومجد الأندلس وماضى بعيد كحلم ، كان المضمون النهائى للعمل الأول لا ينحرف بعيدا عن المضمون الأخير فى الفيلم الثانى (طوق الحمامة) . وبهرنا الفيلم وقتئذ بأسلوبه ومخزون القيم الجمالية الكامن وراء شريط الصور فقد أعلن ميلاد مخرج يخطف الانتباه ، يفتح نافذة على عالم سحرى يطل على حضارة تلاشت ، لكنها على نحو ماترقد فى اللاوعى قوية ممتدة إلى ما لا نهاية .

وفى هذا الفيلم يستحضر ناصر خمير هذه الحضارة بقوة بصرية نافذة من خلال المدينة العربية القديمة ، بمعمارها ، وبأعمدة مساجدها التى تتلون بلون الناظر إليها ، وبما يخـتـزنه فى رأسـه ، وفى فـردوس الألوان والأشكال وفى الناس وطالبى العلم وحلقات الدروس وأساتذة التصوف والمشايخ الذين يبدعون صناعة الخطوط العربية ، وتتمثل هذه الحضارة بذات القوة والثراء فى ألوان وتصميمات الملابس ، فى الرجل حامل العطور وبائعها فى البيت العربى ، فى الحسان اللاتى يمرحن فى حدائقها المثمرة بثمار الفردوس .

طوق الحمامة(*)

د. رفيق الصبان

(*) الورقة المقدمة في أسبوع السينما العربية / تونس .

عجيب جدا أمر السينما العربية إذ رغم ما لجأت إليه من اقتباس وإعداد لأعمال أدبية عربية كانت أو أجنبية شكلت الجزء الأكبر من إنتاجها ، فإنها نادرا ما لجأت إلى كتب التراث تستقى منها مواضيعها أو تستلهم منها مواضيع جديدة تليق بالعصر الذى نعيش فيه وتعكس مشاكله من خلال مشاكل موغلة فى القدم ، كما يفعل المسرح مثلا أو التليفزيون أحيانا ، وإذا تركنا جانبا ألف ليلة وليلة التى رغم أنها كانت أساسا لأكثر من فيلم عربى غير أنها لم تقدم هذه الرواية المدهشة بالشكل والأسلوب الجدير بها ، وتركت لمخرجين أوربيين كبازولينى مثلا مهمة إلقاء الضوء على هذه الدرة الأدبية الرائعة .

على كل حال ظلت ألف ليلة وليلة هى الكتاب التراثى الوحيد الذى استهلت منه السينما العربية أفلامها تاركة آثاراً أدبية أخرى من التراث لاتقل عنه أهمية وجمالا فى ركن مهمل من اهتماماتها ، إذ لم يفكر أى مخرج مثلا بتقديم قصة (حى بن يقظان) التى تعادل فى عمقها وفلسفتها واتجاهاتها الروحية قصة روبنسون كروزو التى ألهمت السينما العالمية أكثر من فيلم ، إن لم تكن تفوقها .

حتى كتاب "البخلاء" للجاحظ لكل مايحتويه من نوادر وقصص ، أهمله كتاب الكوميديا رغم أنه كان من الممكن أن يكون أساسًا لأكثر من فيلم كوميدى شيق . وهكذا الحال بالمقامات ، وكليلة ودمنة التى كان يمكن أن تكون مصدرا لعدد لا يحص من أفلام الرسوم المتحركة .. وغيرها .

لذلك جاء استلهام المخرج التونسى الناصر خمير لكتاب طوق الحمامة الشهير ، وهو من أعظم الكتب التى ناقشت فكرة الحب وحللته وسبرت أغواره وحددت اتجاهاته ورسمت للقلب البشرى صورة شعرية خلابة جعلت حتى كتاب الحب من أوروبا والعالم يقفون تجاهه وقفه الإعجاب والتقدير والاحترام ، ولا ننسى فى هذا العدد الدراسة الرائعة التى قام بها الدكتور طه حسين عن هذا الكتاب الفريد ومقارنته بواحد من أجمل كتب الحب الأوروبية (عن الحب) لستندال الفرنسى ، وكيف أظهر الدكتور العبقرى أن الكتاب العربى يفوق فى أحيان كثيرة نظيره الفرنسى فى عمق نظرته ودقة تحليلة وخبرته فى سبر أغوار النفس البشرية .

إذاً ... الناصر خمير راح إلى هذا الكتاب الأندلسى الفذ واعتبره قاعدة درامية نسج حولها قصة من لدنه ، ولكنها تخرج من ثنايا الكتاب وتعود إليه فى أكثر من موقف وفى أكثر من جملة حوار .

الناصر خمير لم يقدم مع ذلك إعداداً معاصراً للكتاب ، إنما احتفظ بإطاره التاريخى وجعل أحداثه تدور فى الأندلس فى القرن الحادى عشر من خلال شاب يرغب فى تعلم كتابة الخط العربى ، وكان الخط فى ذلك الزمن نوعا من أنواع الفن التشكيلى المجرد الذى نتجت عنه لوحات لاحد لجمالها وإيقاعها ، وتنتمى إلى مدارس مختلفة تفننت فى تشكيل الخطوط وتقويسها وتحديد انطلاقها وتدويرها ... إلخ والخروج بها عاليا فى مساحات يتخيلها الخطاط بنفس القوة التى يتخيل بها الرسام ألوانه ووجوهه وكان للخط فى هذا الزمان أساتذة يتنوعون حسب مدارس الخط نفسها ، وكان التنافس بينهم على أشده للوصول إلى قيمة جمالية خاصة بهم تميزهم عن سواهم .

ومن خلال الدروس التى يستقيها (حسن) فى مرسم أستاذه يعثر على جزء من مخطوطه طوق الحمامة تحتوى على دروس فى الحب ... وخفقات القلب ... وارتعاشات المحبة ... وأنواع العواطف وكيف تولد وكيف تنمو وكيف تحترق أو تحرق بنارها .

هذه المخططة النادرة تبعث النار فى قلب حسن ، وتتحول النار إلى جمر محرق ، وتختلط أحلام الفتى الشاب الخاصة بأوراق الورد إلتى يقرؤها ، فلا يعود يعرف من أمر نفسه شيئا ، أين هو من واقعه ... وأين هو من أحلامه ؟ وتزداد الأمور تعقيدا حينما يضعنا المخرج الكبير فى دائرة من دوائر الوهم تجعل حسن يسقط فى حب صورة الأميرة يعثر عليها بين صفحات المخطوطة ، ويبدأ حلم الأميرة ... يتحول إلى واقع خاص بحس أكثر واقعية من الواقع المعيش ... ويرفع بطلنا إلى سحابة شفافة تجعله يعيش رؤى لاندرك نحن أنفسنا إن كانت من صنع خياله أم أنها حقا صورا يشاهدها فى حياته .

كل ذلك من خلا ل خلفية سياسية واجتماعية شاحبة تحاول أن تصور المجتمع الذى يعيش فيه حسن ، إنه لا يختلف جذريا عن مجتمعنا الحالى ... وهنا يأخذ الفيلم صورة اجتماعية مدهشة تمتزج بالصورة الشعرية والعاطفية التى ينهض عليها فى أساسه .

طوق الحمامة فيلم مخرج يعرف كيف يرى ، ويعرف كيف يعبر ، ويعرف كيف يوزع قيمه الجمالية وأحاسيسه فى (كانفاه) رقيقة ملونه تشابه فى شحوبها وجمالها ألوان الباستيل أحيانا ، وتحترق أحيانا أخرى ... تصبح حمراء نارية كالجمر الملتهب .

هذه الجماليات الشعرية لم تقتصر على الإعداد والسيناريو وخلق هذا الجو السحرى المشحون بالعاطفة والتأمل ... ولكنها تجاوزته إلى حس مرهف فى الديكور والأزياء والإكسسوارات ... نقلنا بدورها إلى جو أكثر دفئا وشفافية .

ناصر خمير فى طوق الحمامة كان أكثر من مخرج .. كان محددا فكريا وباحثًا جماليا وشاعرا متمردا .. وقلب حار ينبض شوقا وحسية ونشوة .

لقد كسر بفيلمه الكبير هذا سياجا جديدا .. بدأ يتحول إلى حاجز منيع ، وفتح لنا طريقا مضيئا يمكن للسينما أن تلعب فيه دورا يعيدنا إلى جذورنا وإلى تراثنا المدهش الملئ بالإمكانيات .. وبابًا للحلم الملون الذى تتطاير فيه الفراشات وتغرد البلابل .. وترقص الفتيات أمام الحوض الرخامى الذى يعزف فيه الماء نشيدا من العشق الشبق تماما .. كهذا الحلم الذى كان يراه حسن من نافذته السحرية .. حيث تقف فتاة أحلامه فى صحن دارها تنسج له ولها خيوط أسطورتها .

الأسطورة العربية قيس وليلى

فى مهرجان فينسيا !(*)

حسن شاه

(*) الكواكب ١٩٩٠ .

كثرة المهرجانات السينمائية فى العالم أصبحت من أسباب ضعف هذه المهرجانات فبعد أن كانت الأفلام الهامة تتركز سنويا فى ثلاث أو أربع مهرجانات كبرى مثل "كان" و "فنيسا" و "برلين" و "موسكو" مثلا ، فإن الأفلام الجميلة تتوزع الآن فى كل أنحاء الدنيا وعلى مختلف المهرجانات فى مختلف البلاد وعلى امتداد شهور السنة .

ففى خلال شهر سبتمبر الماضى مثلا أقيم بجانب مهرجان فينسيا الذى يعد قمة من قمم المهرجانات السينمائية أربع مهرجانات سينمائية أخرى هى مونتريال فى كندا وطوكيو فى اليابان وسان سبستيان فى اسبانيا ولوس أنجلوس فى الولايات المتحدة الأمريكية والنتيجة أن السينمائيين الكبار فى كل دولة من الدول أصبحوا يحتفظون لمهرجان بلدهم بأفلامهم التى يعرضونها لأول مرة ، وربما كان هذا من أسباب عدم وجود أفلام باهرة ومبهرة فى فينسيا هذه السنة كما كان يحدث فى السنوات الماضية وربما كان السبب هو الأزمة التى تمر بها السينما فى العالم كله ، فالأفلام المشاركة فى القسم الرسمى لمهرجان فينسيا السادس والأربعين لم تكن على المستوى المعهود لأفلام هذا القسم وكما سبق أن شرحت فإن النقاد قد شعروا بخيبة أمل ليس فقط عند مشاهدة الأفلام وأنما أيضًا عند إعلان نتائج الجوائز التى منحت لأفلام أثارت الملل مثل الفيلم التيوانى مدينة الأحزان الذى حصل على الجائزة الكبرى والفيلم البرتغالى الذى تقاسم جائزة الأسد الفضى مع الفيلم اليابانى "موت سيدى الشاى" والفيلم الأخير هو للمخرج (كاكو ماسى) وقد أثار الملل بإيقاعه البطئ جدا ، وعندما أقارن بين هذا الفيلم وبين أفلام المخرج اليابانى العظيم (أكيرا كيروساوا) الذى كان أول مخرج يابانى يلفت الأنظار إلى السينما اليابانية بفوزه بجائزة الأسد الذهبى الكبرى فى مهرجان فينسيا فى أوائل الخمسينيات عن فيلم (راشومون) أجد أن موهبة "كاكوماى" لايمكن مقارنتها بعبقرية (كيروساوا) المتوهجة ، ولعل الفارق هو فارق الزمن وفيلم (موت سيدى الشاى) يروى قصة وقعت أحداثها فى بدايات القرن السابع عشر .. والدراما تدور حول تقاليد احتفالات الشاى التى كانت تعد أسرارها من التقاليد والتراث اليابانى القديم .

فبعد مرور سبعة عشر عامًا على انتحار (ريكيو) بطريقة الهاراكيرى بأمر من سيده (هيدو يوش) فإن (هونكاكويو) وهو واحد من أخلص تلاميذ المنتحر يحاول أن يعرف السر وراء هذا الانتحار ، (فريكيو) المنتحر كان واحد من أعظم الاساتذة فى

فن حفلات الشاى التى كان لها أسرارها فى التقاليد اليابانية ، إن التلميذ الذى لم يتقبل أبدا موت أستاذه يحاول أن يعرف بعد مرور السنين لماذا حكم هيدويوش على ريكيو بالإعدام ؟ ولماذا وافق الأخير على تنفيذ الحكم دون مقاومة ؟ والفيلم كله يدور فى حوارات طويلة جدا بين التلميذ وبين الأشخاص الذين عاصروا واقعة الانتحار ، ومثل هذا الفيلم الذى يعتمد أساسا على الحوار وعلى ضرورة فهم التقاليد اليابانية القديمة كان يحتاج إلى صبر كبير وكان فوزه بإحدى الجوائز الكبرى مفاجأة تدل على أن لجنة تحكيم مهرجان فينسيا كانت مصممة على منح أهم الجوائز لسينما الشرق الأقصى .. ولاأحد يدرى ما الذى يجعل لجان التحكيم فى المهرجانات السينمائية الكبرى واقعة تحت تأثير سينما الشرق الأقصى فأصبحت أهم الجوائز تمنح للصين واليابان وتيوان .. هل هى الموضة .. أم هو الواقع تحت تأثير الإنسان الأصفر الذى أصبح الآنسان الغربى يشعر بأنه ينافسه منافسة عنيفة ويتفوق عليه ، اقتصاديا .

أما عن سينما الشرق الأوسط .. والسينما العربية بالذات .. فإنها فى هذه السنة استطاعت أن تصل إلى قسم المسابقة الرسمية عن طريق فيلم (مجنون ليلى) للمخرج التونسى (الطيب الوحيشى) .

وهذه هى المرة الأولى منذ سنوات طويلة جدا يعرض فيها أحد الأفلام العربية داخل هذا القسم .. ولاشك أن المخرج التونسى الذى سبق له إخراج العديد من الأفلام ابتداء من عام ١٩٧٢ لعل أهمها فيلم (ظل الأرض) الذى أخرجه عام (١٩٨٢) قد قدم فى (مجنون ليلى) قصيدة شعرية لواحدة من أشهر قصص الغرام فى التراث العربى وكان أجمل ما فى الفيلم هو تقديم المخرج لجو الصحراء برمالها الصفراء الممتدة كالمحيط ، هذه الصحراء التى عاشت فوقها قصة الحب التى خلدها الزمن ، وكانت لغة الكاميرا من أهم معالم الفيلم ، وللأسف فإن كلا من المصور وواضع الموسيقى للفيلم ليس من العرب .

أيضًا فإن بطلة الفيلم "ليلى"قامت بها ممثلة غير عربية هى (أنكا نيكولا) وهى ممثلة ضعيفة تمامًا ، وجمالها غربى بارد وتمثيلها أشد برودة ، ولاأعرف على أى أساس اختارها المخرج (الطيب الوحيشى) وترك عشرات ومئات الممثلات العربيات فى الوطن العربى كله بتقاطيعهن الشرقية الجميلة وأدئهن الساخن سخونة الصحراء ، أيضًا لا أستطيع أن أفهم سر اختيار الممثل الذى قام بدور قيس كما جاء فى نشرات الفيلم (صافى بوتيلا) هو كما قيل مطرب جزائرى .

وللأسف فإن وجهه غير مريح وتعبيراته مسرحية مبالغ فيها وماكياج وجهه بعينيه المرسومتين بالكحل يجعله أشبه بالشخصيات المسرحية .. وتبعده تماما عن الطبيعة البكر التى تحيط به فى الصحراء أما ملابسه فهى خليط غريب بعضها سراويل وبعضها عباءات .. مما جعل الإنسان العربى لايتعرف على هويته .. أما الموسيقى فلو أن موسيقارا عربيًا هو الذى وضعها لكان قد اختار (تيمات) تمس القلب .. لأن مجنون ليلى تعيش فى وجدان كل عربى .

هذه العيوب الخطيرة فى الفيلم خاصة اختيار كل من قيس وليلى أضعفت الفيلم كثيراً ... ذلك أن أسطورة (المجنون) تقوم أساسًا على أربع شخصيات أساسية هى البطل والبطلة ووالد ليلى ووالد زوجها .. وكلهم ممثلون من الدرجة الثانية أو العاشرة . الممثلة الوحيدة التى أدت دورا جيدا هى (فاطمة بنت سيدان) التى قامت بدور الخرساء فى الفيلم ، وحتى الممثلة العربية الممتازة منى نور الدين فإن دورها كوالدة ليلى لم يعطها الفرصة لتظهر مواهبها .

الفيلم إذن ليس فيه أكثر من غرابة الأسطورة بالنسبة للمتفرج الغربى وجو الصحراء الغامض واختيار الواقع والتصوير ومن هنا فإنه لم يلفت أنظار النقاد كما أنه لم يحصل على أى جائزة .

« شيشخان » (١٩٩٠)(*)

الحقيقة المراوغة . . فى فيلم غامض

كمال رمزى

(*) مجلة فن / نوفمبر ١٩٩٦

أخيرا تمت « دبلجة » فيلم « شيشخان » الشهير ، وبالتالى أصبح قابلا للمشاهدة وهو أمر يستحق ، مبدئيا ، الاحترام ، والترحيب ، الاحترام أولا ، لأن هذه « الدبلجة » تعبر عن شجاعة الاعتراف بالواقع ، والقدرة على مواجهته ، فبعد فترة ليست قصيرة من المكابرة ، والقول بضرورة تقبل عشاق السينما ، فى المشرق العربى ، للغات العديدة التى يكتظ بها الفيلم : فرنسية وإيطالية وتونسية .. مسرفة فى محليتها ، يقرر منتج « شيشخان » ، حسن دلدول ، أن يقترب من الناس .

والترحيب ثانيا ، لأن « شيشخان » المهم ، الفائز بعدة جوائز فى أكثر من مهرجان دولى ، بات الآن – بصرف النظر عن قيمته – مفهوماً ، ومن الممكن مناقشته ،

عرفت السينما العربية « الدبلجة » فى فترة مبكرة من تاريخها ، وبالتحديد ، فى علم ١٩٣٨ ، مع فيلم « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » لفرانك كابرا ، الفائز بجائزة « الأوسكار » عام ١٩٣٧ ، والذى قام ببطولته جارى كوبر وجين أرثر ، حيث تم إسناد صوت جارى كوبر إلى محمود المليجى ، وإسناد صوت جين أرثر إلى أمينة نور الدين .

عن هذه التجربة الرائدة ، يقول مخرجنا الكبير ، الراحل أحمد كامل مرسى ، بنزاهته المعروفة : « تعاونت مع الزميل جمال مدكور .. وكان يعمل فى قسم التوليف باستديو مصر فى ذلك الحين ، قمت من جانبى بإعداد الحوار المناسب ، واختيار الأصوات المعبرة و الملائمة للشخصيات ، وتدريب الممثلين والممثلات على أداء أدوارهم وقام هو من جانبه بمهمة التوليف على ضبط التزامن بين الصوت والصورة ، ثم الإشراف على مزج الأصوات المسجلة مع الموسيقى والمؤثرات وإعداد النسخة النهائية للعرض العام » ، بعد نجاح « دبلجة » مستر ديدز يذهب إلى المدينة » ، توالت عمليات « الدبلجة » التى تخصص فيها أحمد كامل مرسى ، وقدم ، فيما قدمه صوت عبد الحليم حافظ ، قبل أن تظهر صورته على الشاشة ، عندما أسند أليه أداء عدة أغنيات على صورة الممثل الهندى «سابو» فى فيلم « مصباح علاء الدين » عام ١٩٥١ ، ولاحقا قام المخرج سيدى عيسى « بدبلجة » الكثير من الأفلام السوفيتيه .

لكن « للدبلجة » خصوماً لهم وجهات نظر لاتخلو من منطق ووجاهة ، فالبعض يرى أن جزءاً من متعة المشاهدة يضيع مع « الدبلجة » ، بل يشرخ الإحساس بالفيلم فليس من المقبول أن يستمع المرء إلى صوت محمود ياسين مثلا ، على صورة أنتونى كوين ، أو أن يقتنع المشاهد بأودى هيبورن وهى تتحدث بصوت إلهام شاهين .

من ناحية أخرى ، يحذر بعض الخصوم من الأثر السلبى « للدبلجة » على صناعة السينما المحلية ، فالمشاهدون إذا تعودوا على معايشة الأفلام « المدبلجة » الأفضل فنيا غالبا ، فإن هذا يؤدى إلى الانصراف عن الأفلام المحلية ، وبالتالى لن تغطى تكاليفها .

يفضل خصوم « الدبلجة » كتابة الترجمة على الشاشة ، حفاظا على روح الفيلم ، وحماية لصناعة السينما المحلية .

وجدير بالذكر أن عمليات « الدبلجة » فى دول العالم أوسع انتشارا مما هى عليه فى الوطن العربى .. فبينما يفرض القانون فى ألمانيا على سبيل المثال ، أن تتم «دبلجة» الأفلام قبل عرضها ، سواء فى التلفزيون أو دور السينما ، فإن « الدبلجة » فى بلادنا ، وتلفزيوناتنا ، لا تزال ، غالبا ، قاصرة على مسلسلات « الكارتون » التى تقدم للأطفال والفتيان .

سوار اسمه .. شيشخان

العنوان الغريب للفيلم ، « شيشخان » هو اسم سوار يتداوله الأبطال ، فمن المعروف أن لقطع الحلى الثمينة أسماء خاصة بها ، كأن يقال « زمردة تيمور » ، أو « جوهرة البنغال » أو « ماسة جبل النور » ، وليس لسوار « شيشخان » فى الفيلم قيمة مادية فحسب ، بل هو ، فى المحل الأول ، قيمة معنوية ، إنه يمثل النبل والاصالة والماضى العزيز .. ورثة عباس ، أو جميل راتب ، أبا عن جد ، وفى بداية الفيلم ، قبل ظهور العناوين ، يهجم شاب قوى الجسم ، ضليع فى الإجرام ، مسرف فى القسوة ، على العجوز « عباس » ، ينهال عليه لكما ، ويطرحه أرضا ليركله بقدمه ، آمراً بأن يخضر له « شيشخان » ، ثم يتركه متورم الوجه ، يلتقط أنفاسه بصعوبة ، امرأة تقترب من العجوز ، تساعده على النهوض ، ينظر لها جميل راتب ، المتألق ، بعيون تمتلئ بالامتنان .

وليس « شيشخان » فقط هو الذى يكتسب معنى إيحائيا .. ولكن الفيلم كله يتسم بطابع إيحائى ، وإن كان يجنح ، فى أحيان عدة ، إلى الغموض والإبهام .

- كاتبا السيناريو ، وهما المخرجان فى الوقت ذاته : محمود بن محمود والفاضل الجعايبى ، قاما بعزل أبطالهما تماما عن الواقع ، فالأحداث كلها تدور فى أماكن مغلقة ، بعيدة عن الحياة ، والشخصيات تنفعل وتتصرف على نحو

لا يخضع لمنطق مفهوم ، وعلاقتهم ببعضهم البعض ، وتطوراتها ، تعوزها التفسيرات والمبررات ، ومع هذا فإن الفيلم ، المعتمد على « الأجواء » الخاصة ، بفضل تصوير الإيطالى غلبر تو ازفيديو ، بالصراعات التى عبر عنها بنزاعات الضوء العتمة ، يعطي للمشاهد إحساسا بحيرة هؤلاء الأبطال ، وتمزقاتهم الداخلية ، أضف إلى هذا الأداء المميز للممثلين الذين يعبرون ، باقتدار ، عن القلق والعناء .

العجوز « عباس » أو جميل راتب .. بعد أن أوصلته المرأة – اسمها كنزة وتؤديها الفنانة التونسية ، جليلة بكار – يمنحها السوار الثمين ، تقديرا لها على حنوها عليه .. وإزاء إصراره تقبلها .

نكتشف من خلال حوارات متناثرة ، أن الشاب البلطجى ، « كريم » – وهذا اسمه وليست صفته – والذى يؤديه فتحى الهداوى ، ماهو إلا ابن عباس ! .. والده يزعم أنه ، ابن حرام ، كانت والدته الإيطالية تعمل خادمة ، وعندما عرفها كانت تحمله فى أحشائها .. والشاب ، بدوره ، يرى فى العجوز مجرد كتلة من الأنانية المطلقة ، تستحق السحق .

بإزاء هذه العلاقة ، لايملك المرء إلا أن يتسائل : هل يريد الفيلم أن يعبر عن الهوة الفاصلة بين جيلين ؟ .. وإذا كان الأمر كذلك فلابد من البحث فى أسس الخلاف بينهما .. وهنا لايمكن التعاطف مع طرف ضد الآخر .. فالأب ، فى علاقته المشبوهة بالطفلة ، ابنة « كنزة » جليلة بكار ، تضعه فى مستوى الشذوذ المنفر .. والابن ، بالغ الشراسة ، مدمن « الشم » يبدو فاسدا إلى درجة لاتطاق ، وفى مشهد عجيب ، فجائى ، ينسف الافتراض القائل بطموح الفيلم إلى تعبير عن « انفصال الأجيال » يطالعنا الابن ينهال حضنا وتقبيلا ، بشراهة مفزعة ، على والده الذى يكاد يغمى عليه !

فى بيت العجوز ، تسكن أسرة إيطالية ، يريد أن يطردها .. وبينما تقرر الأسرة الرحيل ، تصر الوالدة العجوز إليزا جيورجى ، على البقاء .. ومن الحوار نعرف أنها حرقت جواز سفرها .. وعندما تجد أن لامفر من عودتها إلى بلادها ، تهدد بالانتحار ، وببساطة .. على مرأى من الجميع تتوجه إلى الشرفة لتلقى بنفسها من دون أن يحرك أحد ساكنًا !

برود الجميع إزاء انتحار السيدة العجوز ، هل هو خطأ فى الاخراج ، أم أمر متعمد قصد منه التأكيد على أن الأجانب ، مهما طال بهم الزمن ، لابد من خروجهم من البلاد ؟ .. أياكان الأمر فإن هذا الانتحار يؤدى إلى اشتعال غضب الابن ، « كريم » فتحى هداوى ، الذى يزعم أن هذه المرأة هى التى آوته وقامت بتربيته ، بينما يدعى الأب ، أن ابنه .. يشترك معهم ، فى تهريب المخدرات ، وكل ماحدث ويقال فى الفيلم ، لايمكن معرفة الحقيقة .. فالحقيقة ، فى « شيشخان » ليست متعددة الأوجه فحسب ، بل مراوغة ، وربما .. لا وجود لها .

« كنزة » جليلة بكار ، فى بعض المواقف تبدو كما لو كانت تحب عباس .. تحنو عليه على فراش المرض ، فى المستشفى ، حتى أن المرء يعتقد أنه تبادله حبا بحب ، ولكن ، فى موقف آخر ، نراها كما يراها عباس ، تتبادل العناق مع عشيق فى السيارة ، فهل هى محترفة ، أم عاشقة للرجال ، أم ضائعة وجدانيًا ؟ .. أن « شيشخان » لا يوضح أو يجيب .

أما السوار الثمين ، فإن « كنزة » بعدما ، وبرغم أنها ، عرفت قيمته ، ترده إلى صاحبه الذى يحاول إهداءه إلى ابنتها الطفلة .. ولكنها بدورها ، لاتريده .. وأخيرا ، يقع فى يد الابن ، كريم ، الذى يفاجئنا بإلقائه فيما يشبه سلة مهملات أو صندوق بريد .. وربما يريد « شيشخان » بهذا أن يقول بأن المعانى النبيلة الأصيلة ، الآن تعامل معاملة النفايات .

محمود بن محمود ، مخرج « عبور » عام ١٩٨٦ ، والفاضل الجعايبى ، مخرج مسرحية « ماميليا » التى أثارت الإعجاب عند عرضها فى مهرجان مسرح القاهرة الأخير ، يتعاونان فى تحقيق « شيشخان » لكن الواضح أن الروح المسرحية غلبت على طابع الفيلم ، فالأماكن المغلقة ، والديكورات التى تبدو وكأنها منصوبة على خشبة مسرح متعددة المستويات ، والحوارات الطويلة التى تتحدث عن أحداث لا تعرض على الشاشة ، كلها أمور جعلت كفة المسرحى أثقل من كافة السينمائى .. ولولا اقتراب المصور الطليانى ، غلبرتو أزفيديو ، من وجوه الأبطال ، فى لقطات كبيرة ، لكان « شيشخان » مسرحية خالصة .

على لسان يمتد فى قلب البحر ، يجلس عباس ، جميل راتب ، منهكا ، عاطفيا وجسمانيا ، وإلى جانبه الطفلة ، ذات البراءة المشروخة ، من خلفهما ترصد الكاميرا انحناء رأس العجوز على صدره بينما ترفع الطفلة رأسها متطلعة للآفاق .. وهذه النهاية تثير أكثر من احتمال ، فربما يرى البعض أن العجوز ، شديد المراس ، يستجمع طاقته ليعيش .. وقد يرجح البعض أنه ، كما السوار الثمين انتهى ماديا ، بعد نهايته المعنوية .. ألم يتحدث ، فى بعض المواقف ، بشغف وقوة وحماسة ، عن أيام حرب الأستقلال ؟ .. إنها نهاية ، مثل الفيلم بمجمل تفاصيله ، تفتقر إلى اليقين ، وتحتمل أكثر من تفسير .

أخيرا ، قام مدحت السباعى « بدبلجة » الفيلم فأعاد تسجيل صوت جميل راتب ، وأسند صوت هالة فاخر ، لجليلة بكار ، وصوت محمود مسعود ، لفتحى الهداوى .. ولاشك أنه بذل جهداً كبيراً فى مطابقة الصوت على الصورة .. ولكن ألم يكن من الأجدى ، والأفضل ، أن تعتمد « الدبلجة » على الممثلين الأصليين ، وعلى رأسهم جليلة بكار وفتحى الهداوى ؟

تمشيا مع روح الفيلم ، بتشككه ، وعدم تيقنه ، نجيب : ربما .

الحلفاويين (١٩٩٠)(*)

سمير فريد

(*) مجلة فن - بيروت ٢٠/٨/١٩٩٠

يعتبر فريد بوجدير (ولد (١٩٤٤) من أهم الشخصيات السينمائية فى تونس ، والمغرب العربى وأفريقيا السوداء كناقد وباحث ومخرج فى وقت معاً ، أقول فى « تونس والمغرب العربى ، ولا أقول العالم العربى ، لأن فريد بوجدير مع الأسف لاينشر مقالاته وأبحاثه بالعربية ، وربما لايكتب بها ولايقرأ ، مثله فى ذلك مثل العديد من مثقفى جيله فى دول المغرب الثلاث التى كانت تحتلها فرنسا (تونس والجزائر والمغرب) .

وجيل فريد بوجدير هو الجيل الأول بعد الاستقلال الرسمى عن فرنسا ، والعديد من مثقفى هذا الجيل يفضلون الفرنسية على العكس من جيل آبائهم الذين صنعوا الاستقلال ، لأن اختيارهم للفرنسية لم يعد مرتبطاً بالقضية الوطنية فى نظرهم كما كان الأمر بالنسبة لجيل الآباء ، وإنما هو كما يرون اختيار ثقافى خالص يمكنهم من معرفة العالم الذى يعيشون على نحو أعمق وأسرع ، ويمكنهم أيضاً من الحصول على مساعدات فرنسا المستمرة للدول التى تحتلها ، بقصد المحافظة على الثقافة الفرنسية فى تلك الدول .

غير أن المسألة ليست ثقافية خالصة ، ولاشك فى إدراكهم لهذا ، فالمرء يستطيع إجادة لغته القومية وإحدى اللغات الأجنبية ، أو أكثر من لغة أجنبية ، فى نفس الوقت . ومن ناحية أخرى فالمسألة ليست قضية ثقافية خالصة بالنسبة لفرنسا أيضاً ، وإنما تستهدف المحافظة على مناطق نفوذ سياسية فى العالم العربى ، الاختيار الفرنسى للعديد من مثقفى جيل مابعد الاستقلال فى المغرب العربى هو فى تقديرى يعبر عن مجرد الرغبة فى « الحياة اللذيذة » ، وفى تقديرى أيضاً أن هذا ما أدى إلى انفصال ذلك الجيل عن الأجيال اللاحقة ، وساهم فى لجوء هذه الأجيال إلى الجماعات السياسية المسماة إسلامية بحثاً عن الهوية المفقودة .

أخرج فريد بوجدير أول أفلامه فى نفس سنة تخرجه من كلية الآداب بجامعة تونس عام ١٩٦٣ ، ففى ذلك العام وفى إطار الاتحاد الوطنى لجمعيات هواة السينما أخرج فيلمه القصصى « باريس – تونس » وتلاه بفليم آخر بعنوان « غنى ليوم واحد » عام ١٩٦٤ . وليس « الحلفاويين أو عصفور السطح » أول أفلام بوجدير الروائية ، وإنما أول فيلم روائى ينفرد بإخراجه ، ففى عام ١٩٦٩ أخرج مع الفرنسى كلود دانا الإنتاج التونسى الفرنسى المشترك « الموت المقلق » الذى قام بالدور الأول فيه على بن عياد أهم ممثلى المسرح والسينما فى تونس فى الستينيات ، والذى توفى فجأة وهو ذروة نجاحه .

وبعـد « الموت المقـلق » أخـرج بوجـدير فيلمـين قـصصين تسـجيليين طويلـين ، أما الفيلمان القصصيان فهما « نزهة ١٩٧٢ كجزء من فيلم ثلاثي عن قصص على الدوعاجي بعنـوان « فى بـلاد الطرارني » مـع حمـودة بن حليمـة والهـادى بن خليفة و « الرومى » « عـام ١٩٧٥ ، وأمـا الفيلمـان التسـجيليان الطويلان فـهمـا « الكامـيرا الأفـريقـيـة » عـام ١٩٨٣ ، ، « الكامـيرا العـربيـة » عام ١٩٨٧ عن تاريخ السـينمـا فى أفريقيا السوداء والعالم العربى ، وهما أشبه بمقالين للناقد بوجدير يعبر فيهما عن وجهة نظره فى ذلك التاريخ ، ولكن بلغة السينما .

يأتى « الحلفاويين » إذن بعد سبعة أفـلام فى أكثر من ٢٥ سنة ، وهو خـلاصة تجارب المخرج فى السينما ، وفى النقد أيضًا بقدر مايعتبر بداية جديدة له ، وإضافة حقيقية إلى حركة « الواقعية الجديدة » فى السينما العربية فى الثمانينيات ، ولقد جرب فريد بوجدير « سينما المثقفين » فى الموت المقلق حيث عبر عن حيرة إنسـان القرن العـشـرين كمـا يتـصـوره بين أفكار مـاركس وداروين وفـرويد وغـيـرهـم من المفكرين والفلاسفة ، وجرب فريد بوجدير « السينما الشعبية » فى « نزهة » حيث عبر عن الحياة اليومية للطبقة الوسطى فى تونس واستخدم الحوار الموغل فى العامية ، ولكنه أدرك فى الحلفاويين » أن المسألة ليست سينما مثقفين ، ولاسينما شعبية ، ولاسينما توازن بين الأولى أو الثانية ، وإنما هى مسألة التعبير السينمائى الصادق بالمعنى الفنى والأخلاقى معًا ، أى أن يكون الفيلم فيلماً يعبر بلغة السينما ، وأن يعبر بصدق عن رؤية صاحبة لحياة والعالم ، أما أن يتذوقه المثقف أو غير المثقف ، فتلك مسألة أخرى تمامًا ، تتعلق بالوضع الثقافى العام ، والوضع السينمائى بصفة خاصة .

ومثل يوسف شاهين فى « إسكندرية ليه » ، ومحمد ملص فى أحلام ونورى بوزيد فى « ريح السـد » يسرى نصر الله فى « سرقات صيفية » ، عبر فـريد بـوجـديـر فى « الحلفاويين » عن سيرته الذاتية فى مرحلة المراهقة فى حى الحلفاويين الشعبى فى مدينة تونس ، ومـثل هؤلاء المخـرجين أيضًا لم يكن هدفه التـعـبيـر عن الماضـى ، ولامجـرد التلذذ النرجسى بسيرة الذات ، وإنما التعبير الصادق عن الواقع المعاصر ، ويبدو هذا الأمر بوضـوح فى « الحلفاويين » أكثر من أى فيلم آخر من هذه الأفلام . فـالأحداث تدور فى الماضى القريب ، ومـا السيرة الذاتية هنا إلا بعض من ذكريات المراهقة عن العـلاقات بين الأولاد والبنات وبين الأولاد وبعضـهـم ، وبينهم وبين الكبـار النسـاء منهم والرجال ، ومرة أخرى تؤكد أن إشارة الناقد إلى أن هذا الفيلم أو ذاك « سيرة ذاتية » لمبدعه لاتعنى إحالة المتفرج إلى تلك السيرة لتذوق الفيلم ، فـالناقد يلقى على الفيلم

الأضواء التى يراها تساعد المتفرج على التذوق الصحيح ، ويظل العمل الفنى مكتملاً فى ذاته ، ولذاته دون إحالات خارجة .

« الحلفاوين » من الأفلام العربية القليلة التى تعبر عن اكتشاف المراهق للجنس فى المجتمع العربى المعاصر ، وذلك من خلال الصبى نورا (سليم بوجدير) الذى يعيش مع أسرته فى بيت من بيوت الحى التونسى القديم ، واكتشاف الجنس عند المراهق من الموضوعات التى تتيح الفرصة للتعبير عن رؤية أى مجتمع من داخله . فهذا الموضوع يكشف العلاقات بين الناس ، ويعكس محرمات المجتمع ، وإلى أى مدى هى حقيقية وإلى أي مدى تؤثر فى تكوين الشخصية بالسلب أو بالإيجاب .

أما الأب عزوز (مصطفى ديوانى) فهو نموذج للأب العربى التقليدى الذى فرض « أبوته » على الجميع ، وليس فقط على زوجته جميلة (ربيعة بنت عبدالله) وابنه نورا . ويجد نورا أن صالح (محمد دريس) صانع الأحذية الذى يهوى الطرب والنساء أقرب إليه من والده بل ومن منير (رضوان مؤدب) ومنصف (جميل ساس) صديقيه اللذين يكبرانه فى العمر ، ويدفعانه لوصف مايجرى فى حمام النساء ، حيث يذهب عادة مع أمه ونساء الدار .

وفى حمام النساء يكتشف نورا جسد المرأة على نحو مبهم فى لحظة تحوله من صبى إلى رجل وهذه المشاهد رغم العرى ، أكثر مشاهد فيلم بوجدير رقة واحتشاماً . فليس القصد منها الإثارة الجنسية ، وإنما تحطيم أحد المحرمات الكبرى فى السينما العربية ، فى العرى ممنوع فى هذه السينما أيا كان هدفه . وربما لايؤخذ على هذه المشاهد إلا شئ من الإسراف فى مدة عرضها على الشاشة من الناحية الدرامية البحتة ، ومن ناحية الإخلال بالايقاع العام لهذه المشاهد وايقاع الفيلم بصفة عامة .

ويعانى الصبى نورا الأحاسيس الجنسية الوليدة فى حمام النساء ، وعندما لايستطيع السيطرة عليها فى لحظة يتم طرده من الحمام ، ومنعه من الدخول مرة ثانية . ولاينفصل الفيلم عن الواقع السياسى فى مرحلة جمود البورقيبية ، فنرى صالح وهو يمحو من الجدار كلمة الزعيم ويكتب بدلاً منها كلمة الكل ، وتكون النتيجة أن تقبض عليه الشرطة السياسية ، كما لاينفصل عن الواقع الاجتماعى ، والذى تكشف أبعاده شخصية لطيفة (هيلين كاتزاراس) ابنة عم الأم التى تطلق من زوجها وتأتى للإقامة المؤقتة عند ابنة عمها ، فلطيفة فتاة متحررة ، وهو الأمر الذى تحلم به النساء ويعجزن

عن تحقيقه ، ويحلم به الرجال أيضا ، ولكن دون الإعلان عنه ، ويبدو ذلك من خلال العلاقة السرية بين لطيفة وصالح .

ويكتمل مساء الفيلم بالأخت العانس التى تعيش فى البيت والخادمة الصغيرة الجميلة ليلى (كارولين شلبى) التى تتبادل الحب مع نورا فى صمت ، ودون أمل . وقصة حب نورا وليلى من أجمل قصص حب الصغار فى الأفلام العربية ، وأكثرها واقعية وجمالاً فكما تتفتح أحاسيس الجنس لدى نورا تتفتح عند ليلى أيضًا ، وفى لحظة من لحظات البراءة الوحشية يمارسان الجنس دون وعى كامل بما يفعلان ، ويربط فريد بوجدير بين نشوة نورا وسعادته برجولته ، وبين طهورة أخيه الأصغر ، وثورة والده عندما يعرف ماحدث بين ابنه وليلى ، فيطردها ويعيدها إلى أهلها ، يهرب نورا من والده : يتقافز على أسطح بيوت الحى ، وقد أمسك حريته بيديه .

وكما يعتمد السيناريو على التفاصيل الصغيرة ، وتشكيل البناء الدرامى كاللوحة الجدارية ، يعتمد أسلوب الإخراج على الاختيار الدقيق للأماكن والممثلين والملابس والأشياء المتعلقة بالشخصيات ، ويصل أسلوب بوجدير الواقعى إلى مصاف الشعر فى بعض المشاهد ، وخاصة مشاهد قصة الحب بين نورا وليلى . ولكنه يفسد هذا الأسلوب بمشاهد خيالية داخلية تتصارع فيها الألوان الحادة تعبر عن خوف نورا الداخلى من حواديت الأشباح وحواديت العنف المترسبة في أعماقه ، وهذه المشاهد تتكرر أكثر من اللازم فضلاً عن عدم ضرورتها الدرامية أصلاً .

ويسرف بوجدير أيضًا فى مشاهد حفله طهور الأخ الأصغر لنورا ، بالإضافة إلى إسرافه فى مشاهد تجسيد الحواديت الخرافية ، ومشاهد حمام النساء . ولكن نقطة الضعف الحقيقية فى أسلوب الإخراج الحركة الضيقة للشخصيات على نحو يجعلها أقرب إلى حركة الإخراج التليفزيونى ، ولاتوجد فى الفيلم لقطات عامة تعبر عن العلاقة بين الناس والمكان غير اللقطات الأولى للحى أثناء عناوين الفيلم حيث التركيز على الجامع الكبير أثناء صلاة الجمعة ، والسوق الشعبى ، والعمارة الخاصة للبيوت .

" الحلفاوين " (أو عصفور السطح) لفرد بوجدير

الإفلات المبكر من المكبوت(*)

أمير العمرى

(*) القدس العربى - لندن - ٢٣/١٠/١٩٩٠

ليس من الممكن اعتبار فيلم « الحلفاوين » (أو عصفور السطح) فيلما من أفلام السيرة الذاتية ، لكن المؤكد أن الفيلم يتضمن مشاهد من ذاكرة مؤلفة ومخرجة فريد بوجدير أثناء سنوات طفولته في ذلك الحي الشعبي الشهير بالعاصمة التونسية ، أي حي « الحلفاوين » ، فقد نشأ بوجدير وتفتح وعليه وسط شخصياته وبين أسواره وجدرانه وحوائطه ، وظل بلاشك يحمل الكثير من ذكرياته بين جوانبه .

قضى فريد بوجدير أكثر من عشرين عاما من العمل في مجال النقد السينمائي ، وفي عام ١٩٨٨ قدم أول أفلامه كمخرج وهو الفيلم التسجيلي « الكاميرا العربية » عن الرؤية الجديدة للسينمائيين العرب والمعوقات العديدة التي تقف في وجه صنع سينما عربية جديدة سواء من جهة ضغوط السوق السينمائية والشروط السائدة للتوزيع السينمائي ، أو من جهة القواعد الصارمة التي تحكم عمل أجهزة الرقابة على السينما في البلدان العربية ، وفي العام التالي قدم بوجدير فيلمه التسجيلي الثاني « الكاميرا الافريقية » عن إنجازات السينمائيين الأفارقة من خلال مجموعة من المقابلات المصورة مع الكثيرين منهم من واقع مشاركتهم في الدورات المختلفة لأيام قرطاج السينمائية (أو مهرجان قرطاج السينمائي) الذي ينعقد مرة كل عامين بانتظام منذ عام ١٩٦٦ .

وفي عام ١٩٩٠ قدم بوجدير فيلم « الحلفاوين » وهو فيلمه الروائي الطويل الأول الذي ينتمي لتيار السينما العربية الجديدة أي تلك السينما التي لاتعتمد على قصة محكمة الأطراف تتصاعد فيها الدراما على نحو رأسي وتتداخل في ثناياها المصادفات والأقدار وصولا إلى الذروة قبل أن تتجه العقدة الدرامية إلى الحل أو الانفراج في النهاية .

تعتمد طريقة البناء التي يستخدمها بوجدير في فيلمه هذا على التداعي الحر الذي يصنع نسيجاً ديناميكياً شديد الحيوية ، يدور حول شخصية محورية لصبي في مرحلة المراهقة ، يتطلع إلى كل مايحدث حوله من خلال نظرته الشخصية ، خلال فترة انتقاله من الطفولة إلى الرجولة أو وهو يقف حائرا على أعتاب الرجولة المبكرة ، تحركه رغبة قوية في تجاوز عتبات الممنوع واكتشاف ماخفي في طيات الجسد الأنثوي .

ولعل الهاجس الجنسي هنا هو أكثر الهواجس التي تطارد الصبي بروزا وإلحاحا في هذا الفيلم العذب الممتع ، غير أن الهاجس الجنسي يبدو أيضا وقد تملك منه وسيطر على كل الشخصيات المحيطة ببطلنا أيضا ، ويسعى الفيلم من خلال اختيار

هذا الجانب (المسكوت عنه فى ثقافتنا العربية) إلى سبر أغوار « موضوعه » راسخة فى المجتمع العربى هى موضوع الجنس والعلاقة مع الأنثى والنظرة الذكورية للمرأة فى مجتمع متخلف ، كيف يتعامل الرجل مع المرأة فى المنزل وفى الشارع ، وكيف يتعذب من أجلها ويتعذب بها ومعها ، قسوته الظاهرية وعنفه الخارجى يخفى رغبته الشديدة فيها أو اشتهاءه العارم لها بالمعنى الجسدى أساسًا ، وخضوعه الذليل لرغباته وانسياقه وراءها حتى النهاية المريرة ، تدور معظم مشاهد الفيلم فى البيت والحارة وحمام النساء ودكان الحلاق ، ويعيد بوجدير اكتشاف هذه الأماكن بحنين وحب ، ويتغزل فى أركانها وزواياها ، دون أن يكون فى هذا كله وقوعا فى مصيدة « الفولكلور » كما يرى البعض ، فهذه هى الأماكن التى عرفها المخرج - المؤلف وعايشها فى طفولته ، وهو يشعر بحنين خاص تجاهها ، وليس فى الفيلم مشهد واحد أو لقطة واحدة مقصودة لذاتها الجمالية المحضة ، أو قائمة خارج سياق رحلة بطله الصغير « نورا » نحو اكتسابه الوعى المبكر .

وعلى الرغم من الصورة المتجهة الصارمة التى تبدو عليها شخصيات الرجال فى الفيلم ، وبوجه خاص شخصية الأب الذى يمارس القمع بانتظام على ابنه الصغير . ربما تنفيسًا عن إحساس خفى لديه بالكبت أو بالعجز عن تحقيق الإشباع الجنسى رغم زواجه من امرأتين فى وقت واحد ، إلا أن هناك من بين الرجال شخصيات تشع بالدفء الإنسانى مثل شخصية الإسكافى ، ولا غرابة فى ذلك ، فالإسكافى أحد الشخصيات الهامشية المنبوذة فى الحى من جانب الرجال ، وإن كان محبوبا ومرغوبا من جانب النساء ، وينسج الفيلم ببراعةخيوط علاقة تنشأ بينه وبين خالة الطفل البطل ، المطلقة الحسناء التى تبدو أقوى كثيرا من شخصيات الرجال من حولها ، والإسكافى أيضا هو الذى يشيع الطرب والمرح فى الحى فهو عاشق للموسيقى ، يجد عزاءه فى آلة العود فهو يحتضن العود فى المساء ، ينشد الأغانى للآخرين ، ويرتبط « نورا » معه بعلاقة صداقة خاصة الأمر الذى يثير غضب والده الصارم المتزمت .

ولاشك أن الفيلم يحتفي ويحتفل كثيرا بشخصيات النساء فى الحى الشعبى ، ويبرز قوتهن الخفية التى لايمكننا أن نراها عادة من وراء الزى التقليدى الشعبى الذى يخفى ملامح أجسادهن ، غير أن كاميرا بوجدير تتسلل وتقوم بتصوير أكثر المشاهد خصوصية ، وهى المشاهد الرئيسية فى الفيلم ، داخل الحمام الشعبى الذى تتردد عليه النساء ، حيث نشاهدهن يمرحن في تلقائية وتحرر كامل واسترخاء ، يحتفلن بأجسادهن ويتبادلن الأحاديث والنكات ، فالحمام هنا هو معادل التحرر والحرية على

النقيض من المنزل بجدرانه المصمتة مشاجراته الدائمة ، ونحن نرى النساء طوال الوقت من وجهة نظر نورا الصغير الذى تصطحبه أمه ذات يوم إلى الحمام متصورة أنه لايزال طفلا صغيراً لاضرر منه ولاخشية ، وتتيح له الفرصة للتلصص بجرأة على ذلك العالم ، عالم النساء ، واستثارة شهيته الحسية مبكرا .

ولأن موضوع الفيلم يدور حول الكبت أو القمع الأبوى (البطريركى) الذكورى عموما ، وعن كتم وإخفاء الرغبات العنيفة الكامنة بقوة فى الداخل ، يتخذ سعى بطلنا الصغير لتحرر من سيطرة الأب معادلا حسيا من خلال سعيه إلى قطف الثمرة المحرمة ، فهو يقيم علاقة خاصة مع خادمة فى منزل أسرته ، هى صبية فى السادسة عشرة من عمرها ، حلوة كالنسيم ، يذهب نور كل ليلة إلى حجرتها ، يتأملها وهى نائمة . تشده براءتها وجمالها إلى الكشف عن ملابسها لتأمل بواطن فتنتها التى نضجت مبكرا ، وتتطور هذه العلاقة الخاصة السرية ، عندما تدعوه الفتاة ذات ليلة إلى تذوق طعم الفاكهة المحرمة التى سمع كثيرا عنها من شباب الحى ورجاله فى أحاديثهم التى تعكس الشعور الكامن بالكبت ، وفى المشهد الأخير من الفيلم نرى الأب وهو يقوم بانزال العقاب الشديد بابنه ، لكن نور « يطير » كعادته ، يتسلق السلم الضيق إلى السطح الذى ظل دائما مخبأه الأمين وملجأه إلى الأفق والحرية ، هنا يعيق العجز الجسدى الذى يعانى منه الأب قدرته على مطاردة ابنه الصغير ، فهو لايستطيع تسلق السلم بنفس خفته ، ويكون معادل الوصول إلى التحقق الذاتى من خلال طرق أول أبواب عالم الرجولة والاكتمال أن يكشف نور عن ابتسامة ساخرة يوجهها إلى أبيه للمرة الأولى فى إعلان صريح عن العصيان الممزوج بشعور قوى بالثقة بالنفس بعد أن خبر ما لايعرفه أبوه نفسه من متعة الاكتشاف ، اكتشاف طعم الثمرة .

ولاتكمن قيمة فيلم « الحلفاوين » فقط فى تصويره الصادق لمجتمع الكبت الموروث والقهر الاجتماعى والنفسى ونفاق الذات والتناقضات الكامنة فيه بين الرجل والمرأة ، بل يكمن السحر الخاص لهذا الفيلم فى إيقاعه الموسيقى الموزون بدقة الساعة السويسرية ، فى رقته واكتشافات مخرجه للأماكن الحميمة فى الحى الشعبى ولقطاته الشفافة وموسيقاه الناعمة التى تتناسب تماما مع الشخصية الرئيسية وأحلامها ،

والتى تتسلل إلينا من وراء جلد الشخصيات دون أن نشعر أبدا أنها مفروضة علينا من خارج الصورة .

« الحلفاوين » هو أحد الأعمال المهمة فى السينما التونسية والعربية عموما ، التى تتعامل مع التعبير الذاتى للفنان عن رؤيته الشخصية شأنه فى ذلك شأن أفلام تونسية أخرى مثل « ريح السد » ، « صفائح من ذهب » ، ورغم كل ماتعرض له الفيلم من قمع رقابى فى تونس وخارجها ، يظل الفيلم حتى اليوم موضوعا مهما لدراسة العلاقة بين الفنان والعالم ، عالمه الصغير والعالم الرحب الكبير بهمومه وقضاياه الآنية .

العربى المتلصص .. على أجساد النساء(*)

خيرية البشلاوى

(*) المساء ٢٠/١١/١٩٩٠

على عكس ماتمنيت لم يعجبنى فيلم (الحلفاويون) للمخرج التونسى فريد بو عنبر إنه أول فيلم عربى أشهده هنا فى مهرجان لندن الرابع والثلاثين ، وقد سبق عرضه الرسمى ضمن البرنامج يوم الثلاثاء الماضى ، حفل خاص نظمه الأخوة التونسيون فى مسرح الفيلم القومى على الضفة الجنوبية لنهر التيمز ، لم أكن قد رأيت الفيلم فى عرضه الخاص حين دعانى أحدهم لحضور الحفل حيث سمعت عن الفيلم من بعض الموجودين كلاما مشجعا وعظيما ، وكنت قد قرأت عن الفيلم نفسه مقالات صحيفة الهيرالد تربيون من مراسلها فى باريس يشيد بالفيلم وبالإقبال الكبير الذى يشهده فى العاصمة الفرنسية نقلت جزءًا منه على هذه الصفحة فقد عرض الفيلم قبل عرضه فى لندن ، فى مهـرجان كان وفى مهرجان قرطاج التونسى منـذ أسابيع وحاز على جائزته ، حين رأيت الفيلم فى اليوم التالى مع باقى الجمهور انتابتنى مشاعر غير مريحة على الإطلاق بالرغم من أنه عمل مسل ويشد الجمهور بموضوعه الجرئ وجوه الغريب ، فالفيلم يدور فى حى عربى قديم هو حى الحلفاويين فى تونس وكثير من مشاهده تتم داخل الحمام الشعبى للنساء وموضوعه المثير والجذاب حول الجنس فى مدينة عربية عريقة يضمن له هذه الجاذبية ثم بطله الصبى الصغير الذى يبلغ من العمر اثنى عشر عاما ونسائه الكثيرات العاريات شكلا وموضوعا كل هذه عناصر مغرية وجذابة بالنسبة للمتفرج أيا كانت جنسيته وللمتفرج الغربى بصورة أخص فالعربى والغربى يفصل بينهما (نقطة) ربم لكنها المحيط المتلاطم ، إنهما صنوان متضادان لكل منهما حضارته وفى التاريخ البشرى فصول وفصول عن عراك الحضارتين ومحاولات الالتهام من الثانية للأولى لا ولن تتوقف .

التحلل عن الضوابط

أما الشعور بعدم الراحة فيعود إلى الظن بأن هناك فريقا من (أبنائنا) فى مصر وفى غيرها من بلدان المغرب العربى أساسًا ممن يعملون فى مجال السينما ، قد تم استئناسهم تماما لحساب الفكر والتصور الغربى المعادى فى جوهره للحضارة وللثقافة العربية وللمجتمعات العربية عموما ويسعى إلى نسف مقومات استمرارها بتصويرها بصورة حسية بدائية وبلا عقيدة راسخة وتقاليدها مجرد غطاء من النفاق ضعيف تمارس من تحته كل ألوان التحلل من كل كبح أو ضوابط ومن هنا جواز مرورهم إلى الغرب .. أمواله .. جمهوره ، وأحيانا قليلة جوائزه فى المهرجانات الدولية وربما كان لهذا الفريق عذره أو أعذاره التى يعود بعضها لطبيعة الواقع المحلى والواقع العربى عموما، لكن ليس هذا مكان ولاتاريخ البوح ، ولم أكن أعرف فى قاعة السينما الملحقة بمتحف الصور المتحركة التى عرض فيها الفيلم « MONI » إن هذا العمل العربى تشارك فى إنتاجه فرنسا وألمانيا وإنجلترا (!!) إلا حين قرأت العناوين ، ثم حين وقفت بعد العرض مباشرة إمراة أوروبية شقراء تجيب على أسئلة الجمهور باعتبارها منتجة الفيلم (ألين سترهايم) وتتحدث عن المدينة العربية القديمة التى تمت فيها الأحداث وعن الناس الحقيقيين الذين استعان بهم المخرج .

ويسألوها : هل تعتقدى أن الفيلم سيعرض فى تونس ؟

تجيب : لقد عرض بالفعل وحقق نجاحا منقطع النظير

ألم يتعرض لأى نوع من الرقابة ؟

– لم يتعرض لأى رقابة فقد سبق أن تعرض فيلم لنورى بويزيد لرقابة لكنه رغم ذلك عرض وكان شديد النجاح وربما استفادوا من هذه التجربة وربما بسبب ذلك نجح الفيلم دون اعتراض الرقابة

ويسألوها : هل شارك فى الفيلم نساء أجانب ؟

وتجيب : جميعهن من العرب !!

وسألوها : هل تعتقدى أنه سيعرض فى مصر ؟

وتجيب : هم هناك مترددون !

لم أفهم من (هم) الذين تشير إليهم ولم أشعر بأدنى رغبة فى توجيه سؤال أنا أعرف مقدما إجابته !

وسؤالى هو : لماذا يتحمس هؤلاء الأجانب الذين شاركوا فى إنتاج الفيلم لموضوع شديد المحلية مثل موضوع (الحلفاويون) الذى كتب له القصة والسيناريو مخرج الفيلم نفسه وشارك فى كتابة الأغنية (عصفور السطح) المخرج عضو الفريق المشار إليه نورى بويزيد !

مناقشة موضوعية

عموما أعتقد أن هذا الفيلم سيعرض في مهرجان القاهرة بعد أيام قليلة وأتمنى لو استطعنا أن نناقشه بموضوعية وهدوء وأن نناقش مسألة الإنتاج المشترك الحديث مع الغرب ، الذى أخرج لنا فى الحقب الزمنية الأخيرة أفلاما أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (وداعا بونابرت) و (اليوم السادس) و (الحلفاويون) بالإضافة إلى نوعية من أفلام (انفتاحية) غربية من نوع (ريح السد) وعديد من الأفلام التى أخرجها في فرنسا بعض المخرجين العرب عن تجارب وموضوعات تدور أحداثها فى مدن عربية .

هناك بالمناسبة إلى جانب هذا الفريق من المبدعين نقاد مبشرون يقفون غى نفس الطابور يهللون لهذه الإنجازات الكبيرة فى المهرجانات الدولي الغربية .

النساء والجنس

يناقش الفيلم موضوع الجنس على مستويات متعددة ، الجنس والطفولة ، الجنس والنساء ، الجنس والشباب والشيوخ ، والجنس ورجل الدين .... إلخ .

ومخرج الفيلم وكاتب القصة والسيناريو فريد بويزيد يندفع إلى هذا الموضوع الحساس بعيون صبى صغير فى الثانية عشرة من عمره يبدأ خطواته الأولى نحو الرجولة ، يؤدى الدور ابن شقيق المخــرج الذى يمثل الشخصية الرئيسية فى الفيلم . لا أدرى لماذا يختار له (عمه) اسم نورا مع أنه نسائى وقد اشتهر فى أغنية من أغانى فريد الاطرش مجرد تساؤل برئ وليس من الرذيلة أن يكون الفنان جسورا وأن يقتحم المحرمات بشرط أن يكون دافعه الرغبة فى تحرير الروح والمساهمة فى كسر المعوقات التى تحول دون انطلاقها وبهدف تقديم نظرة للحياة أخصب وأجمل وأرحب .

لكن صانع الفيلم وكاتبه يسئ إلى كل شئ حين ينتهى بفيلمه إلى القول بأن هذا العالم الملئ بالكوابح هو فى الحقيقة عالم داعر ومناطق رغم اللمسة الرومانسية التى تغلف هذا القول لكن ربما كان لنا مع الفيلم وقفه أخرى بعد عرضه فى القاهرة !

" حلفاوين "(*)

عصفور مجنون يرقص ويغنى

د . رفيق الصبان

(*) الورقة المقدمة فى أسبوع الفيلم العربى / تونس .

أثار « حلفاوين » ضجة فى مهرجان القاهرة ، كما أثارها أيضا عندما عرض فى مهرجان قرطاج ، ويتحدث البعض عن مظاهرات قام بها بعض المتعصبين فى حى « الحلفاوين » بتونس ، مطالبة بإحراق الفيلم وصاحبه ، وكتبت بعض المجلات الفنية تقول : إن الفيلم يسئ إلى العرب والأخلاق والحضارة .

ماسبب هذا كله ، وأين يقع « حلفاوين » حقًا من السينما التونسية ، ومن السينما العربية بوجه عام يمكننا أن نقول : إن مخرجه الشاب « فريد بوجدير » قد وجد أخيراً الطلسم السحرى الذى يفتح أبواب السينما الأوربية العالمية أمام الفيلم العربى . أم أن « حلفاوين » هو مجرد فيلم جرئ أتانا فى فترة تتخبط فيها السينما العربية فى ظلمات الرقابة والتعصب والتحجر الفكرى فأضاء مشعلاً صغيراً وسط هذا الظلام الدامس كله ؟ !

الحق يقال إن « حلفاوين » فيلم ساحر ، جناح عصفور ملون ، أو خفقات فراشة إنه عالم الجنس كما يكتشفه طفل فى الثانية عشرة من عمره ، من خلال الجنس يكتشف عالم الكبار كله بأكاذيبه ونشوته وتردده ، وهوسه وجنونه وسياسته وتعصبه واندفاعه .

إننا نرى الفيلم من خلال عين الفتى الصغير ، نراه وهو يرى خالته المطلقة تبحث عن حرية جسدها ، نراه من خلال الإسكافى المرح الذى يؤمن بالحياة وبالحرية ، والذى يدفع غالبًا ثمنا لرأى « عبر عنه من خلال جملة على الحائط » ونراه من خلال الخادمة الشابة التى كانت الجسر الوردى الذى سار عليه الفتى لكى يصل إلى نهر المعرفة .

نراه من خلال الحى ، بأهازيجه وعاداته وقسوته ولامبالاته وكبريائه ، ونراه من خلال السقوف التى تطل على المدينة البيضاء ذات الشبابيك الزرقاء ونراه من خلال بخار الحمام الذى يسير فى دروبه عشرات السيدات العرايا .

«فريد بوجدير» استبدل الكاميرا بعين طفل طائش مجنون ، يحمل ريشة وقيثارة ، يرسم ويغنى ، يتأمل ويغفو ، ثم يستيقظ وقد أحرقت الشمس البازغة جسده وراح يطير طيرانه الأول ، بعد أن سقط الزغب عنه ونبت جناحه .

« حلفاوين » ليس فيلما جنسيًا كما أراد البعض أن يتصور ، إنه تأمل شعرى حنون ، عن مرحلة من العمر يختلط فيها الهمس بالصراخ والواقع بالحلم والوشوشة بالنظر ، نوازعنا واتجاهتنا وأفكارنا ، وتركت على أجسادنا وشماً كوشم النار .

الفيلم أهزوجة يغنيها « ولد شقى » يصفر ألحانها بفمه ، أو يرسلها تمتمة بين شفاهه أو يطلقها آهة مذبوحة من حنجرته .

« حلفاوين » لايريد أن ينسف كيانا اجتماعيا ، ولا أن يهزأ بتقاليد راسخة ، ولا أن يبيع العرى الشرقى فى سوق النخاسة الأوربى ، ولا أن يرسم صورة كاريكاتيرية للأسرة التونسية التقليدية .

إنه ينظر نظرة مداعبة إلى مايحيط به ، يلمس الأشياء بأصابعه لمسا حنونا ، ويثير فى أعماقنا الذكريات والشجن عن رحلة ما فى العمر ، ماأقصرها ، وما أعذبها . وما أجملها !!

وإذا كان فيلم « فريد بوجدير » قدانفجر كالشهاب فى سماء السينما العربية ، ليس لأنه فيلم رائع لامثيل له ، بل لأن هذه السينما تغرق فى دياجير الظلمة ، خطوة إثر خطوة ، تأكلها التقاليد الصارمة العفنة والقيود الحديدية المفروضة ، والقضبان المتشابكة التى تحجب الهواء والشمس والنجوم ، لذلك أتى « طائر السطح » العذب بصفيره الخائف وخفقات أجنحة التى لم تشتد بعد ، ليذكر أن السماء زرقاء أمامنا والنجوم متعددة متناثرة وأن جناح الفراشة فيه ألف لون ، وأنه يكفى أن يقول فنان واحد كلمته بصدق ودون قيود ، حتى تتحطم جدران الأسوار ، ونكتشف أن قصورنا كانت من ورق ، وأعمدتنا من تراب .

إن نور الشمعة فى الظلام الدامس يضئ كالثريا ، ومن هنا تأتى أهمية « الحلفاوين » .

فيلم " بيزنس "

كبوة فارس ضل الطريق(*)

أمير العمرى

(*) الشرق الأوسط نوفمبر ١٩٩٢

« البيزنس » هو الفيلم الروائى الثالث للمخرج التونسى الموهوب نورى بوزيد بعد « ريح السد » و « صفائح من ذهب » ، وهو شأن الفيلمين السابقين من إنتاج المنتج التونسى أحمد عطية ، لكن هذه المرة بمساهمة فرنسية رئيسية فى التمويل ، أى أنه من الإنتاج المشترك بين تونس وفرنسا .

عنوان الفيلم « البيزنس » يشير إلى الكلمة الإنجليزية التى تعنى التجارة والأعمال الحرة ، لكن هذا ليس النطق الصحيح لها بل النطق الدارج لرجل الشارع فى تونس . وتكتسب الكلمة فى مجتمع قائم أساساً على السياحة بمعنى يرتبط بالعمل الطفيلى المرتبط ببيع أى شىء إلى السياح أو بمزاولة عمل لايتوفر له رأس مال .

هذا إذن فيلم عن الآثار التى تركتها السياحة على الناس فى تونس والتى تكتسب خصوصيتها من كون تونس بلد عربى فقير يعانى من تراكم الكثير من المشاكل الاقتصادية ، لكن نورى بوزيد يقول فى تقديمه للفيلم أنه أراد الابتعاد عن تناول الآثار السياسة والاجتماعية لموضوع السياحة ، مفضلا تناول المشكلة من الزاوية النفسية والثقافية التى ترتبط بالعلاقة بين الشرق والغرب ، بين الفرد وتطلعاته الغامضة التى تؤدى به إلى مصيره ، فهل نجح بوزيد فى تقديم موضوع مقنع مع هذا القدر من « التجريد » الذى أراده وكما يتضح من كلامه ؟

الشخصية الرئيسية فى الفيلم هى شخصية شاب وسيم فارع ، ويقوم بمزاولة الاحتيال على السياح الأجانب فى مدينة سوسة التونسية ، يبيعهم ما يرغبون فيه ، من نفسه ومن الآخرين ، هو متخصص فى الإيقاع بالنساء المتقدمات فى العمر ، يستخدم معهن حيلة يكررها دون ملل ، حيث يدعى أن رسالة وصلته من صديقة له غير أنه لايستطيع أن يقرأ ، ويطلب من الضحية الوشيكة أن تقرأها له، والرسالة بالطبع تفيض بالغزل فى قدراته الرجولية ووسامته وما إلى ذلك ، ومن هنا يتسلل هو إلى قلب المرأة

يبيعها الهوى لقاء المال . وهو من ناحية أخرى ، يحلم بالهجرة إلى أوربا متخليا عن المجتمع الذى يجد يعيش على هامشة ، ويأمل أنه سيلتقى بامرأة تحقق له حلمه وتنتشله من تناقضاته واحباطاته .

هذا الشاب يدعى « روفا » فى الفيلم ، متزوج من امرأة شابة حسناء (أو لايزال خطيباً لها لا نعرف على وجه التحديد ولا نظن أن المخرج وهو نفسة كاتب السيناريو يعرف !) .. المرأة تدعى « خومسة » هى حلوة كالنسيم ، تحبه فى صمت وتغار عليه ، وتتمنى أن يعتدل فى سلوكياته ويعثر على مهنة مناسبة .

غموض الشرق

إلى هنا والفيلم يسير فى اتجاه واضح إلى حد ما ، لكن شخصية أخرى أساسية تتدخل فى مسار الأحداث هى شخصية « فريد » السائح الألمانى الذى قضى على ما يبدو فترة طويلة فى المدينة ، لايشغله من أمرهاسوى شئ واحد يتمثل فى التقاط صور مايصادفه ، لانعرف هل يحدث هذا على سبيل الهواية أم أنه يستخدم هذه الصور لبيعها للصحف ، أم أنها حقا وسيلته للحصول على الصور النمطية المستقرة مسبقًا فى خياله عن ذلك « الشرق » الغامض بتقاليده المختلفة وكائناته الغريبة ، هذا الجانب أيضًا فى سياق الفيلم تمامًا ، وسرعان مايتعلق هذا الرجل بـ « خومسة » ، يطاردها بسيارته فى كل مكان تذهب إليه ، يدلف ورائها داخل أزقة السوق القديم للمدينة ، يلتقط لها الصور ، ثم يقوم فى مسكنه بتكبيره وتعليقها على الحائط على طريقة المصور فى فيلم أنطونيونى الشهير « انفجار » .

وفى الفيلم أنماط أخرى لأطفال يمارسون « البيزنس » على طريقتهم الخاصة ، أو بالأحرى يتعلمون من « روفا » قواعده ، أحدهم وهو بالمناسبة شقيق « خومسة » يرافق السائح الألمانى ويرشده إلى الأماكن التى يريد الدخول إليه هذا الرجل -

المصور يتعرض فى بعض الأحيان للمتاعب بسبب جرأته فى اقتحام التقاليد والقيام بتصوير النساء . بل يجعله المخرج يتمادى فى أحد المشاهد عندما يقتحم منزلا تقوم فيه النساء بممارسة « الزار » على الطريقة الشرقية المعروفة ، فى مشهد يتضح بما نطلق عليه « بيع الفولكلور » أى المتاجرة بالمناظر الغريبة « الأكزوتية »التى تعشقها العين الغربية عن الشر ، وهو طابع الكثير من مشاهد هذا الفيلم .

وخلاصة القول أن « خومسة » رغبة منها فى الانتقام من زوجها السائر فى الفراغ « روفا » ، أو ربما لابتزاز مشاعره تجاهها ، تقيم علاقة غامضة مع الألمانى « فريد » ، تركب معة سيارته ، وتذهب إلى منزله ، حيث يلتقط لها المزيد من الصور ، ثم تتركه وتهرب لتلحق بالنساء فى حلقة « الزار » ثم تعود إليه ، وهكذا إلى أن ينتهى الفيلم بها وهى تسير وحدها على شاطئ البحر ، بعد أن قررت على مايبدو التخلى عن ماضيها بأكمله ، ولايتوصل « روفا » إلى مكان زوجته ، ويتخلى عن طموحاته الخاصة فى السفر ، بل ويبدو لنا أيضًا أنه يستطيع الأستمرار فى « البيزنس » لكننا نرى فى اللقطة الأخيرة من الفيلم الطفل « نافيت » شقيق خومسة ، وهو يغنى على الشاطئ أغنية تشير إلى استمراره فى نفس الدوامة .. دوامة « البيزنس » ، رمزا لما يمكن أن يكون مصيراً للجيل الجديد .

ليست هذه خيوط قصة يرويها الفيلم ، فلا قصة هنا على طريقة نورى الذى يجد فى رواية قصص فى السينما عاراً مابعده عار ، فهو من الذين لايزالوا متمسكين بسينما التداعيات الذهنية التى ابتدعها فى الخمسينيات آلان رينيه الفرنسى وفيديركو فيللينى الإيطالى وغيرهما ، متصوراً أن تلك هى « الحداثة » وقد تجاوز السينمائيون الكبار فى العالم أمثال ديفيد لينش هذا النوع من الحداثة التى أصبحت موضة قديمة » ، ولجأوا إلى البناء الأكثر ثراء على المستوى البصرى والدرامى ، وإذا كان بوزيد قد نجح فى صياغة الموضوع فى فيلميه السابقين لأنهما كانا مستمدين من السيرة الذاتية

له ، فقد فشل في « البزناس » حيث حاول أن يصور شذرات من حياة الهامشيين وأساليبهم في الاحتيال ، دون التعامل مع الجوانب الأخرى التي ترتبط بالضرورة بالموضوع الذي يتناوله ، أي بما يحدث في المجتمع من تغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية .

وليست هذه محاولة من أي نوع لفرض رؤية معينة على المخرج ، فمن حقه بالطبع أن يختار الأسلوب الفني الذي يروق له ، غير أن نوري بوزيد فشل حتى في تحقيق قدر من العلاقات الذهنية بين اللقطات والمشاهد القائمة على التداعي في فيلمه ، فالفتاة تدخل إلى منزل الألماني ، ثم ينتقل الفيلم إلى لقطة لروفا مع امرأة على الشاطئ مثلا ، ثم نعود فنجد الألماني وقد عاد إلى الفتاة بعد أن كان قد اختفى في الداخل ، ثم ننتقل إلى نساء في حلقه زار .. وهكذا دون أن ندري أي نوع من العلاقات الذهنية والنفسية أراد بوزيد أن يجعل المتفرج يتأملها ؛

من ناحية المونتاج هناك مشاهد عديدة زائدة عن الحاجة ، لأنها تكرار لما قبلها ، ومشاهد أخرى في حاجة إلى إعادة ترتيب حتى يصبح لها معنى في السياق العام للفيلم ، وإذا كان بوزيد يسخر في كل أحاديثه ومقابلاته الصحفية من أسلوب المبالغة في المسلسلات التليفزيونية ، فقد لجأ هو إلى استخدام المبالغات الساذجة في حوار فيلمه المفتعل البعيد كل البعد ليس فقط عن الواقع وعن الطريقة التي يتحدث بهاالناس من الشرائح البسيطة في ذلك الواقع ، بل إنه قام بوضع حواراً لا يتفق مع طبيعة الشخصيات مما جعلها جميعا تبدو كما لو كانت صادرة من ذهن مخرج مثقف أسقط من عنده كلمات وأفكار تدور في تفكيره الشخصي ، وإلا كيف يمكننا قبول عبارات من نوع :"أنني أبيع الأحلام الصغيرة .. « لقد أتيت من ألف ليلة وليلة » على لسان بائع الهوى البائس « روفا » في الفيلم ؟!

من ناحية ، أراد بوزيد أن يجعل من فيلمه تأملا حرا في الانعكاسات النفسية لمجتمع السياحة على الفرد ، لكنه من ناحية أخرى سقط ، ليس فقط في شباك « مصيدة الفولكلور » ، بل في الترويج السياحي في استخدامه وتركيزه للكاميرا على كل ما هو غريب ومثير للعين الاستشراقية في الحوائط والأسقف والمغازل والبيوت والأسواق والجداريات ، حتى بدا الكثير من لقطات فيلمه أقرب إلى البطاقات السياحية المزوقة .

ازدواجية اللغة

فى فيلم « البيزنس » أيضًا عودة إلى ازدواجية اللغة ، فنصف الحوار تقريبًا بالفرنسية ، وهو ما يبرره من وجهة نظر المخرج استخدام الشخصيات الأجنبية فى الموضوع ، لكن المبرر الحقيقى ربما كان يتمثل فى فهم بوزيد ومنتجه أحمد عطية لمقتضيات الإنتاج المشترك مع فرنسا ، لقد كنا نظن أن الفيلم التونسى تخلص إلى الأبد من تلك الازدواجية التى تجعل منه كيانًا غريبًا ليس فقط بالنسبة للمشاهدين العرب ، بل للمشاهدين التونسيين أنفسهم ، لكن هكذا أصبح الحال على كل حال .

أما القول بأن الفيلم يقوم بتعرية الازدواجية التى تفصم شخصية الشاب « روفا » بين الشرق والغرب ، بين القيم والتقاليد العربية التى يراها بوزيد متزمتة ، وبين قيم التحرر الذى يمارسه الشاب فى حياته الخارجية أى خارج المنزل دون أن يستطيع التخلى عن إحساسه الشخصى بالخوف مما يمكن أن يحدث للفتاة التى ارتبط بها ، فهو قول يفتقد إلى التجسيد فى فيلمنا هذا بسطحيته وشخوصه التى تسبح على سطح الصور السريعة المتعاقبة المختلطة التى لا نتصور أنها ستصل إلى المشاهدين .

وأخيرًا إذا كانت « السينما التجارية » السائدة هى العدو الأساسى لنورى بوزيد وأبناء جيله من السينمائيين العرب ، فما هو البديل الذى يطرحه فى « البيزنس » ؟ إنه أيضًا سينما تجارية من نوع آخر ، تتوجه إلى قطاع آخر من جمهور آخر موجود فى الغرب أليس هذا مدعاة للشعور بالاغتراب المضاعف بالنسبة لفارس من فرسان السينما الأخرى ؟ !

بيزنس (١٩٩٢) (*)

سمير فريد

(*) العالم اليوم – قبرص – ١٩٩٢/٩/٢٦

مع بداية النصف الثانى من الثمانينيات ، وبالتحديد فى مايو عام ١٩٨٦ ، ولد مخرج سينمائى كبير من تونس ، هو نورى بوزيد ، عندما عرض فيلمه الروائى الأول فى مهرجان كان ذلك العام خارج المسابقة ، وهو فيلم « ريح السد » ، وقد أخرج نورى بعد ذلك فيلمه الثانى « صفائح من ذهب » الذى عرض فى مهرجان كان خارج المسابقة أيضاً عام ١٩٨٩ ، وفى برنامج نصف شهر المخرجين فى كان ١٩٩٢ عرض فيلمه الثالث « بيزنس » .

ويختلف « بيزنس » عن الفيلمين السابقين اختلافاً كبيراً ، ففى « ريح السد » عبر بوزيد عن صبا ومراهقة شاب من صفاقس فى بداية الخمسينيات ، وفى « صفائح من ذهب » (والصفائح فى تونس هى حدوة الحصان) عبر عن معاناة رجل من العاصمة فى بداية الثمانينيات خرج لتوه من المعتقل السياسى ، والذى يعرف حياة نورى بوزيد يدرك أن الفيلمين ملامح من سيرته الذاتية ، أما فى « بيزنس » فنرى الفنان لأول مرة يخرج من حدود تجربته الذاتية ليعبر عن الواقع الذى يعيشه فى الحاضر حيث تدور الأحداث فى سوسة فى بداية التسعينيات .

والملاحظ أن الأفلام الثلاثة تعبر عن شخصية كل مدينة من المدن التى تدور فيها أحداثها (صفاقس وتونس وسوسة) على نحو ربما نراه لأول مرة فى السينما التونسية ، صحيح أن هذه المدن تقدم من خلال وجهة نظر المخرج ، وفى إطار أحداث درامية معينة ، ولكن هناك بعد موضوعى فى أسلوب الإخراج يجعل من كثير من المشاهد أقرب إلى الوثائق السينمائية .

وبنفس القدر من الشجاعة الأدبية التى تناول بها بوزيد الجنسية المثلية والعلاقة مع اليهود فى فيلمه الأول ، وإهدار حقوق الإنسان فى المعتقلات السياسية فى الفيلم الثانى ، يتناول فى « بيزنس » ذلك القطاع من الشباب التونسى الذى يؤجر جسده للسياح القادمين من أوروبا وأمريكا من كل الأعمار ومن كل الجنسيات والأجناس ، إنه « بطل » سلبى تماماً ، أو بالأحرى لا بطل ينهش الفتاة التونسية التى تحبه ببساطة ، ويقول إنها تستطيع أن تسترد عذريتها بواسطة الطبيب بثلاثين ديناراً ، ومع ذلك يثور لمجرد أن مصوراً فوتوغرافياً فرنسياً يصورها ،

وفى المعالجة الدرامية التى كتبها المخرج ، وهو كاتب كل أفلامه ، يضع ذلك الوحش الأدمى التونسى فى مواجهة المصور الفرنسى الذى يماثله فى العمر ، وكنقيض كامل له حتى أن الفتاة تذهب إلى المصور فى بيته ، وتقضى معه الليل دون أن يمسها بل تقول عنه إنه كالأطفال ولذلك لا تخاف منه ، وفى صباح اليوم التالى لهذه

الليلة تهرع الفتاة نحو الشاطئ وحدها ، وكلاهما التونسى والفرنسى يبحث عنها كل لغرض فى نفسه ، وينتهى الأمر بالفتاة إلى اللجوء إلى منزل تقام فيه حلقات الزار للنساء المسلمات فقط كما تقول الحارسة حين يحاول المصور الدخول للتصوير .

ونهاية الفيلم مفتوحة : لا شئ يتغير ، الشاب التونسى الضائع الذى يحلم بالهجرة إلى فرنسا كما هو ، والمصور الفرنسى الذى يريد أن يصور أعماق المدينة التونسية كما هو ، والفتاة الحائرة بينهما ، والتى فقدت عذريتها كما هى ، فالفيلم لا يروى حدوته بقدر ما يستخدم العلاقات بين شخصياته الرئيسية الثلاث للتعبير عن واقع مدينة تونسية معاصرة تعيش على السياحة ، ويعبر نورى بوزيد عن الواقع برؤية نقدية حادة ، ولكن أسلوب الإخراج الذى أبرز جمال المناطق السياحية تعارض مع هذه الرؤية : إنه فيلم سياحى ضد السياحة .

ورغم بعض التطويل الناتج عن التكرار ، فالفيلم مثل الفيلمين السابقين يدل على امتلاك مخرجه ناصية أدواته والمفردات السينمائية لأسلوبه ، وفى كل فيلم من أفلامه يكشف بوزيد عن مواهب تمثيلية مقتدرة من تونس . وفى « بيزنس » يلمع كل من الممثل الذى قام بدور رءوف الشاب التونسى ، والممثلة التى قامت بدور الفتاة التونسية خومسه ، ولأن كل مطبوعات الفيلم بالفرنسية لا نستطيع أن نعرف الاسم الحقيقى للممثل أو الممثلة ، فهو يدعى عبدالقشيش (وليس هذا من أسماء الله الحسنى) وهى تدعى غالية لاكروكس (وليس هذا من الأسماء العربية فى المشرق ولا المغرب) .

وقد رفض النقاد العرب فيلم « بيزنس » بقولهم « تجارى » ، وهم فى الغالب يقصدون « عادى » ، أى أنه تناول قصة عادية دون أبعاد فكرية أو سياسية كبيرة ، وبأسلوب عادى ، أى لا يتميز بالخصوصية الجمالية للفيلمين الأولين لنفس المخرج ، كل ما هنالك أن المخرج يحاول فى فيلمه الثالث الاقتراب من الجمهور العادى للسينما فى تونس ، وأن يخرج من حدود جمهور المهرجانات ونوادى السينما والمثقفين ، ويظل كل فيلم من أفلامه ، مثل كل مخرج ، جزء لا يتجزأ من مسيرته الفنية مهما تفاوت مستوى الأفلام ، وتظل محاولة الاقتراب من الجمهور العادى للسينما هامة وضرورية أيضاً .

ولعل ما يفسد بوزيد اللغط الذى يثيره حولها بتصريحاته الصحفية ، فهو على سبيل المثال يصف « بيزنس » بأنه يصور العلاقة بين الشرق والغرب بينما لا المصور الفرنسى يصور الغرب ، ولا الشاب الذى يؤجر جسده يصور الشرق ، وإذا نوقش بوزيد فى هذا التصريح بمعزل عن الفيلم فسوف يكون عمله من أكثر الأفلام العربية تزلفًا للغرب على نحو مقيت وسخيف ، ولكن الفيلم أبسط من أن يعامل على هذا الأساس .

« يا سلطان المدينة » (١٩٩٢) (*)

بين هذيان مجنون وتأملات حكيم

كمال رمزى

(*) أدب ونقد ١٩٩٤/٧/١٨

الطابع المحلى شديد الخصوصية ، يتوافر بقوة فى هذا الفيلم .. المكان : « وكالة » سكنية ، موغلة فى القدم ، مكونة من ساحة واسعة ، جدرانها مزخرفة ببلاط زاهى الألوان .. أبواب ضخمة ، مهترئة الخشب .. سلالم ضيقة تؤدى إلى حجرات تعيش فيها مجموعة من الأسر .. أما الناس ، السكان ، فمن بينهم أطفال وشيوخ ، نساء ورجال ، يتحركون ويتحدثون ويتشاجرون ويتصالحون ، بطريقة عادية ، طبيعية تماماً .

لكن مع تدفق أحداث الفيلم يدرك المشاهد أن ما يراه ليس سوى قناع لعالم أعمق ، وأرحب اتساعًا مما يبدو عليه .. وأن « يا سلطان المدينة » المغرق شكلاً فى الواقعية ، يحلّق بمعانيه بعيداً ، ويحتمل أكثر من تفسير .. ذلك أن مخرجه « منصف ذويب » وهو كاتب السيناريو فى الوقت ذاته ، يحيط عمله بأجواء تراوح بين الأحلام والكوابيس وتجعل المشاهد يطرح الكثير من الأسئلة .. وغالبا ، تدفع المرء إلى أن يضع الفيلم فى خانة « الواقعية السحرية » الجديدة بالنسبة للسينما العربية ، وإن كانت قد ظهرت على استحياء فى بعض الأفلام .. ووجدت تجسيدها الكامل الجرىء فى « البحث عن سيد مرزوق » لداود عبد السيد » .

« منصف ذويب » ولد عام ١٩٥٢ فى صفاقص بتونس .. درس السينما والمسرح .. حقق أفلامًا عدة قصيرة هى : « عش النسور » ١٩٨١ ، « القصر المسحور » ١٩٨٣ ، « حمام الذهب » ١٩٨٥ ، « الحضرة » ١٩٨٩ ، و« توربيت » ١٩٩٣ و« يا سلطان المدينة » هو فيلمه الروائى الأول ، شارك فى مهرجانات دولية عدة ، وفاز بالجائزة الأولى فى « مهرجان السينما الأفريقية » بمدينة خريبكة المغربية لهذا العام .

وربما كان من الصعب تلخيص « يا سلطان المدينة » أو تتبع قصته .. فبناؤه لا يعتمد على حكاية ذات بداية ووسط ونهاية ، فهو .. أقرب إلى الحالة ، يتكون من منمنمات أو ما يشبه الوحدات الصغيرة المتجاورة ، لا تكون فيما بينها لوحة جدارية مسطحة ، ولكنها تأخذ المشاهد فى دوامة نحو أغوار بعيدة .. والفيلم ، بواقعيته السحرية ، يوحى أكثر مما يصرح ، ويخاطب العقل عن طريق الوجدان . وتتمثل مفردات خطابه فى إيقاع هادىء متأمل ، يتصاعد ويتسارع أحيانًا ، ليعود مرة أخرى إلى تمهله ، وديكورات تنطق بالكثير من المعانى ، وإضاءة كابية ، يغلب عليها الظلام والظلال .. وأداء تمثيلى على درجة كبيرة من الأتقان ، وعلاقات متشابكة ،

عنيفة ، قائمة على القهر والاغتصاب .. و « يا سلطان المدينة » إجمالاً ، ينتمى بتميز أسلوبه إلى المخرج الجديد منصف ذويب ، الذى ينبىء فيلمه بأنه سيكون مخرجًا له شأن كبير فى السينما العربية الجديدة .

الأغلال .. والقبور

يبدأ الفيلم ليلا فى حجرة كئيبة ، فقيرة الأثاث ، يقف رجل بالغ النحافة ، مطلق اللحية والشعر ، عارى الجسم ، مكبل بسلاسل من حديد ، مجنون أو أقرب إلى الجنون ، منهك جسمانيًا ونفسانيًا .. ألسنة اللهب تحت وعاء به كمية من الرصاص الرصاص المنصهر يوضع فى الماء فيتشكل ككتلة مسننة . يمسك بقطعة الرصاص ليقرأ طالع إحدى النساء .. وعلى طول الفيلم ، تتوافد النساء ، حاملات الهموم ، إلى الحجرة الشبيهة بزنزانة السجن ، أملا فى أن يستمعن إلى ما قد يبدد شيئًا من تعاستهن .

تتالى مشاهد « يا سلطان المدينة » من وجهة نظر المجنون أو داخل ذهنه ، وما يراه ليس مجرد هذيان معتوه .. ولكن بشىء من التأمل ، ندرك أنه نافذ البصيرة ، يرى أعمق وأشمل مما يراه الآخرون .

الوكالة بسكانها ، معزولة تماما عن الحياة الخارجية ، لا تهب عليها رياح التغيير ، كل شىء فيها ساكن ، آسن ، على الرغم من الحركة المعتملة بداخلها ، يسيطر عليها بلطجى شرس ، قوى البنية ، مفتول العضلات .. يفرض إتاوة على الجميع ، ويغتصب ما يشاء من النساء .. إنه سلطة باطشة ، بلا قلب أو ضمير .. وفى أحد المشاهد ، ينهمك مع بعض رجاله ، فى خلع الحوائط الجميلة ، ويحملها على « عربة كارو » ليبيعها خارج الوكالة ، فتبدو الحوائط جرداء دميمة ، تنطق بجريمة السطو التى اقترفها « السلطان » ، تحت سمع وبصر السكان ، الذين جعلتهم سلبيتهم أشبه بالأشباح الهزيلة .

هنا يلعب الديكور دوراً مشبعًا بالمعانى ، يستكمله منصف ذويت بالأبواب الخشبية الموصدة بأقفال كبيرة ، مغطاة بالصدأ تعطى إحساسا بأننا إزاء سجن مادى ومعنوى ، من العسير الإفلات منه .

سكان الوكالة من الهامشيين ، بلا مهن محددة ، وإن كانت بعض المشاهد والمواقف ، توحى بأن أكثر من امرأة تقتات بجسدها ، وأكثر من امرأة تعمل بإجهاض فتيات حملن سفاحا - ليس فى الفيلم ولادة واحدة - وثمة رجل عجوز يرسم إعلانات عن أفلام رخيصة ، وأحياناً يتولى تغطية المناطق العارية من أجساد الممثلات المرسومة فى الإعلانات .. فلابد من الحفاظ على الفيلم والأخلاق ، مظهرياً !

لا يوجد فى « يا سلطان المدينة » علاقة حب واحدة .. باستثناء تلك العلاقة المقموعة بين المجنون أو المعتوه - اسمه فى الفيلم فرج ! - والفتاة الرقيقة ، « رملة » ابنة عمة وخطيبة شقيقه السجين فى الوقت ذاته .. إنها تطالعنا ، لأول مرة ، قادمة من خارج الوكالة ، لتزف إلى ابن عمها الغائب فى السجن .. ويقام « الفرح » المستحيل ، بلا عريس ، لينتهى بمشاجرة سريعة ، دامية ، يجرح فيها بلطجى الوكالة فى وجهه بموس حاد ، يضربه به بلطجى من وكالة أخرى .. وتتولى والدة السجين ، حبس العروس فى حجرة مهجورة .. يتسلل إليها فرج ليلاً .ولأنها الوحيدة الإيجابية فى الفيلم ، وتتمتع بقدر من الإرادة ، فإنها ترنو إلى الانعتاق من المكان ، أو السجن ، أو القبر .. وتتطلع ، بروحها ، إلى العالم الخارجى .. وهى تقنع « فرج » بالهرب معها .

ليلاً ، تهرب « رملة » من حجرتها ، وتبدأ فى الخروج من « الوكالة » .. ويتوجس ، تتابعها كاميرا المصور القدير « أحمد بنيس » وهى تمر عبر خرائب وأكوام حجارة .. تتلفت بقلق بحثا عن « فرج » الذى وعدها باللحاق بها .. قبل أن تغادر المكان ، وتصل إلى مشارف المدينة ، يضبطها ثلاثة شبان لا أخلاق لهم ، شأنهم فى هذا شأن جميع شخصيات الفيلم ، فيما عدا « فرج » .. يبدأ الثلاثة فى مطاردتها ، من مكان مهدم إلى آخر مهجور ، حتى يتمكنون منها .. وداخل حجرة أقرب إلى القبو ، ترتفع صرخاتها .. وفيما يبدو أن منصف ذويب كان رفيقاً بنا ، فاكتفى بتسجيل صرخاتها المؤلة ، كتعبير عن اغتصابها ، من دون أن يجسد ، أمامنا ، عمليه الاغتصاب . وربما قصد إلى القول بأن عملية الاغتصاب هذه .. إنما هى اغتصاب للروح ، والأمل فى الانعتاق ، قبل أن تكون اغتصاباً للجسد .

عن قرب ، يتجمد « فرج » المتلكىء ، البطىء الذى بدا كما لو أنه كان مرعوبا من الأقدام على اتخاذ خطوات أخيرة نحو الحرية .. والأخطر ، أنه لا يسارع نحو انقاذها .. وبالتالى ، يساق معها للعودة إلى الحظيرة ، أو الوكالة ، حيث تحبس الفتاة

مرة أخرى فى حجرتها الرطبة المظلمة ، المغلقة بباب خشبى مغلق بقفل كبير .. بينما هو ، يكبل بالأغلال ، ويقيد إلى وتد بالحائط .. خائف ومذعور ، يقرأ طالع نساء تعيسات يتلمسن جسمه النحيل ، طلبا للبركة واعتقاداً بأنه ، بحكم اتصالة بالجن ، قادر على تحقيق آمالهن .

ينتهى الفيلم باللقطات ذاتها التى يبدأ بها .. « فرج » ، ينسحب داخل ذاته ، مستسلماً تماماً ، بلا أمل أو قدرة على الفعل .

تفاصيل « يا سلطان المدينة » ، من مكان ، الوجوه ، الحوارات ، الوقائع صغيرة ، لأصوات واقعية إلى أبعد الحدود .. لكن الفيلم ، بروحه ، وسياقه ، وعلاقاته الداخلية وطريقة إضاءته المملوءة بالظلال ، والتى تقبع العتمة فى أركان مشاهدة ، يتجاوز « الواقعية » بمعناها البسيط ، المباشر .. ويحلق فيما يمكن أن نسميه « الواقعية السحرية » .. فـ « الوكالة » هنا ، ترفض أن تكون مجرد وكالة .. فهى اختزال لعالم أوسع ، قد يكون « عالمنا الثالث » القائم على القمع ، والذى لا يزال يرزح تحت عبء الخرافة والتخلف .. الخائف من الخروج إلى المدينة والمدنيّة .. وإذا شوهد الفيلم على هذا المستوى ، لبدا كبيراً ، عميق المعانى ، يعبر عن رؤية حكيم وليس مجرد هذيان لمجنون .. ولكان بشيرا بظهور مخرج ، بالتأكيد ، سيضيف الكثير ، للسينما العربية الجديدة .

« صمت القصور » (١٩٩٤) (*)

من قتامة الحاضر إلى أطلال الماضى

كمال رمزى

(*) أدب ونقد ١/٨/١٩٩٤

فى مطلع الفيلم ، تتوقف الكاميرا طويلا ، أمام « عليا » التى تشدو ، فى حفل زفاف ، بأغنية للسيدة أم كلثوم .. كان من الممكن أن يكون المشهد مملاً ، لولا وجه « عليا » ، أو غالية لاكرواه - حسب اسم الممثلة - الذى أضاء المشهد بحضوره الآسر العميق . فجأة يعتمل ألم ما بداخلها .. يزحف مع الدم فى عروقها ، فتتوقف عن الغناء .. على الفراش ، تتحدث « عليا » عن عدم قدرتها ، وعدم رغبتها ، فى مواصلة الغناء .. فثمة شىء ما ، حزين حتى الموت ، يتمدد فى نخاع عظامها .. يتبدى بجلاء فى نظرتها ، وصوتها ، بل فى حركتها البطيئة .

المشهد طويل ، شأنه شأن المشهد الافتتاحى ، ومعظم المشاهد اللاحقة .. وليس هذا « التطويل » من باب العجز عن تقطيع المشاهد إلى لقطات ، أو تحريك الكاميرا ، ولكن - فى ظنى - أن جزءاً من أسلوب المخرجة التونسية مفيدة تلاتلى ، اختارته بوعى وإرادة ، كى يتمشى مع « صمت القصور » التأملى ، الشاعرى ، المنسوج على مهل « كالدانتيلا » ، رمادية اللون .. فالفيلم رقيق ، ولكن شديد الحزن ، ينتمى فى جوهره ، إلى فن المراثى .

ومفيدة تلاتلى ، مونتيرة أصلاً ، درست السينما فى الآيديك بفرنسا ، وتخرجت عام ١٩٦٨ .. وقامت بعمل مونتاج أفلام عدة مهمة ، متباينة الاتجاهات : « عمر قتلته الرجولة » لمرزاق علواش ، « نهلة » لفاروق بلوفة ، « ظل الأرض » لطيب الوحيشى ، « الذاكرة الخصبة » لمشيل خليفى ، « عبور » لمحمود بن محمود ، « الهائمون » لناصر خمير ، و « حلفاوين » لفريد بوجدير .. و « صمت القصور » هو فيلمها الأول كمخرجة ، وشاركها فى كتابة السيناريو ، نورى بوزيد ، صاحب « ريح السد » و « صفائح من ذهب » ، و « بيزنس » .

فى « صمت القصور » ، من الممكن اكتشاف « هموم » نورى بوزيد ، الممتدة من فيلم لآخر .. وإدارك اهتمامات مفيدة تلاتلى ، ولمساتها ، التى ميزت فيلمها وجعلت له سمات خاصة .. أبطال نورى بوزيد ، غالبًا ، من الرجال .. لا يتوافقون مع الواقع ، يتحملون عبء الماضى الأليم ، يعيشون فى قلق وعناء .. ويبدو المستقبل ، فى عيونهم ، ضنينًا ، لا يبشر بخير .. هذه « الهموم » تتكثف ، فى « صمت القصور » لتتصب فى شخصية « عليا » ، البطلة ، التى يقدمها القيام بتفهم عميق ، مرهف ، نابع بلا شك ، من خبرة ودراية مفيدة تلاتلى ، المرأة لبنات جنسها .. الأمر الذى يجعل من « صمت القصور » صوتًا نسائيًا فريدًا ومميزًا .

تقرر « عليا » أو غالية لاكرواه ، الذهاب إلى قصر الراحل « سى على » لتقديم واجب العزاء إلى بقايا أفراد العائلة .. وهذه الرحلة ، لا تعد رحلة من مكان إلى مكان ، ولكن ترحال من زمان إلى زمان أو من الحاضر إلى الماضى .. ذلك الماضى الذى لا يزال يعيش ، داخل عقل وقلب بطلتنا ، على الرغم من أنه لم يكن طيبًا ، ولا مبهجًا .

ما أبعد الليلة عن البارحة ؟ .. هذا ماتدركه « عليا » .. سواء على الخاص أو العام .. فهى ، من الناحية الشخصية ، أصبحت مطربة شهيرة ، ناجحة ، ثرية ، يشار إليها بالبنان ، ويرحب بها ، بحرارة ، فى كل مكان ، وها هو فيضان الذكريات يزحف على وعيها ، من داخلها .. إنها الطفلة التى تقف ، عن طريق الخطأ ، وسط أفراد عائلة « سى على » صاحب القصر ، كى تلتقط لهم صورة فوتوغرافية للذكرى .. لكن إحدى النساء تطلب منها الابتعاد ، فهى ابنة الخادمة « خديجة » .. وفعلا ، تنسحب الطفلة ، يخجل يخلو من الغضب .. إلا أن السيد الكبير ، الطيب « سى على » يناديها ، ويضمها إلى العائلة ، لتظهر فى الصورة .

الآن فقد القصر رونقه .. ليس بسبب غياب « سى على » فحسب ، بل للتغيرات السياسية والاجتماعية التى حدثت فى تونس ، منذ سنوات ما قبل الاستقلال ، إلى ما بعد الاستقلال بأكثر من عقدين .. الستائر ، زاهية الألوان ، لم تعد تزين النوافذ .. الثريات الضخمة غير مضادة .. الأثاث الفاخر أصبح باليًا .. والأهم أن العائلة الكبيرة ، تفرق أفرادها ، وفقدوا كبرياءهم .. وها هم ، بمن بقى منهم ، يتقبلون عزاء « عليا » شاكرين ، ممتنين .

تتوالى « الفلاش باكات » على ذهن « عليا » .. وزمن مشاهدة الفيلم ، أى الساعتان إلا ربع الساعة ، وهو الزمن نفسه الذى تستغرقه زيارة البطلة للقصر .. وفى هذه الزيارة لا يكاد يحدث شىء .. سوى الاستماع إلى طرف من حديث السيدة العجوز ، كبيرة الخدم ، التى أضحت وحيدة ، ضريرة ، لا تغادر الفراش .. بالإضافة إلى ذكريات « عليا » التى قد تبدو مبعثرة ، مشوشة ، إلا أنها ، فى مجملها ، تصنع بنية الفيلم ، وتستعرض حياة المغنية ، وتبين الأسباب التى أدت إلى أن تغدو « عليا » مغنية شهيرة ، محطمة الروح .

إذًا « صمت القصور » ، يبدأ من الحاضر ليبحر إلى الماضى ، يكاد يخلو من الصراع الواضح ، المتصاعد .. ويدخل فى باب أفلام « عرض الحال » التى تكشف ،

وتتأمل ، من خلال أحداث ومواقف ، ليست ساخنة أو كبيرة .. وهذا النوع من الأفلام يحتاج فى مشاهدته إلى وضع نفسانى خاص ، أو بعبارة أخرى ، يتطلب جمهوراً حساساً ، مدرباً على معايشة أفلام متأملة ، هادئة ، ناعمة ، ذات طابع شعرى .

عندما يعود الماضى حيًا ، أمامنا ، يطالعنا القصر المهيب مقسماً إلى قسمين : السادة ، فى الدور العلوى .. والخدم ، فى الدور السفلى .. ولا تسرف مفيدة تلاتلى فى تجسيم تعاسة الخدم ، وإن كان لا يفوتها تسجيل علاقة القهر ، التى تأخذ شكلاً جنسيًا .. إن « عليا » أولاً ، لا تعرف لها أبا ، فالواضح أنها ابنة ، غير شرعية ، لأحد السادة .. غالبًا ، « سى على » نفسه ، الذى يعاملها بقدر غير قليل من الرحمة ، والأبوه ، يزيد - بلا شك - رقتها ، وموهبتها فى الغناء .. وهى ، ثانيًا ، ترى معنا ، كيف قام شقيق « سى على » باغتصاب والدتها التى قاومت بعنف ، ولكنها أذعنت فى النهاية .. بل يطلب الشخص ذاته من والدة « عليا » ، أن تبعث بابنتها إلى حجرته ، كى يقضى منها وطراً .. لكن الأم ، هذه المرة ، ترفض رفضاً حاسماً .

اختارت مفيدة تلاتلى ، ممثلة موهوبة ، هى « هند صبرى » لتؤدى دور « عليا » الطفلة ، والمراهقة .. ويتسم وجهها بالبراءة ، وإن كان فى نظرتها مزيج من الحيرة والقلق .. ولكن الفارق الزمنى - الحقيقى - بينها من ناحية وغالية لاكرواه من ناحية أخرى ، لا يتجاوز أعوامًا عدة .. بينما المفترض ، فى الفيلم ، أن فارق السن بينهما يتعدى عقدين من الزمان ! .. لذلك ، فإن المرء لا يسعه إلا أن يعبر عن دهشته إزاء عدم توفيق السيدة تلاتلى فى اختيار « ممثلتيها » ، على نحو يبرز المسافة الزمنية التى تفصل بينهما .. أو على الأقل إهمالها « الميكاچ » الذى كان من الممكن أن يظهر غاليه لاكرواه ، أكبر سنًا مما بدت عليه .

المهم ، تنجح مفيدة تلاتلى ، من خلال ذاكرة « عليا » ، فى أن تبدد صمت القصر ، وتجعله متدفقًا بالحيوية والحياة .. وبفضل ثراء السيناريو ، تنسج المخرجة علاقات متنوعة ، متباينة ، خالية من « التنميط » المسطح .. فالعلاقة بين السادة والخدم ، القائمة على القهر المستتر ، تتجاوزها الصداقة العميقة بين « سارة » ، ابنة الارستقراطية ، و « عليا » ، سليلة الخدم .. وتمتد لمسات تلاتلى الأنثوية ، الحانية ، لتضفى طابعًا إنسانيًا رقيقًا على الكثير من العلاقات .. فبرغم تنافس الخادمات على إرضاء السادة فإنهن .. يتجمعن حول فراش « عليا » المريضة ، نفسانيًا - عقب مشاهدتها لاغتصاب والدتها - ويحاولن ، بمنتهى المحبة ، مساعدتها على الشفاء .

وعندما تحمل « خديجة » ، والدة « عليا » ، وتسر بسرها إلى العجوز « الخالة حدة » ، تعطف عليها « الخالة » عطفا خالصا ، لا شائبة فيه .. وتحاول أن تساعدها على الاجهاض .. لكن بلا طائل .

تتذكر « عليا » ، مجيء لطفى ، الشاب الوطنى الثائر ، المناضل ضد الاستعمار ، صديق ابن « الخالة حدة » ، التى توافق بعد تردد ، على أن يختبيء فى إحدى الحجرات .. وها هى العجوز ، برحمتها المعهودة ، تغسل ملابس الشاب الهارب ، المطارد .

« صمت القصور » ، وهذه إحدى مزاياه ، يفيض باللمسات المرهفة ، فالفتاة العليلة « عليا » الصامتة ، جامدة الملامح ، تخرج من حالتها المرضية ، عندما تقدم لها والدتها ، ألة العود ، كهدية .. وتقترب أكثر من منطقة الشفاء ، مع زيارة « سارة » لها ، وجلوسها إلى جانبها ، فى الفراش ، شديد النظافة .

يخفق قلب «عليا » بحب لطفى ، الذى يعلمها القراءة ويبدو وكأنه يزرع الآمال الكبيرة ، بشأن وطن جديد ، مستقل ، فى قلبها .. ولسبب ما ، يقفز الفيلم فوق هذه المنطقة المهمة ، ففجأة فى حفل يقيمه السادة ، تنطلق « عليا » فى إنشاد أغنية وطنية عن الشعب ، والثورة ، والحرية .. مما يزعج أصحاب القصر ، ويضطرها .. إلى الخروج من المكان كله .

هنا ، يستحق الفيلم أكثر من وقفة .. فأولاً ، من أين جاء هذا الوعى إلى « عليا » ؟ نعم من « لطفى » غالبًا .. ولكن « غالبًا » هذه تأتى من باب الاحتمال والاستنتاج ، ولا تأتى من باب اليقين .. فالمخرجة بخلت ولو بمشهد واحد يتحدث فيه « الثورى لطفى » إلى الفتاة « عليا » عن آماله فى بناء الوطن الجديد .

وثانيًا ، يتوافق مع رحيل « عليا » حدثان ، أحدهما عام والآخر خاص ، لابد من الربط بينهما ، طالما أنهما ، عن طريق التتابع المتوالى ، يوحيان بأنهما يتمان فى وقت واحد .. فبينما يعلن الاستقلال ، من خلال المذياع .. تضع الأم « خديجة » وليدها ، بعسر وألم ، ثم تصاب بنزيف حاد ، ليأتى الوليد ميتًا .. وسرعان ماتلحق به .

هكذا .. ولادة أقرب إلى الاجهاض ، ووفاة .. مع إعلان الاستقلال ، وبداية مرحلة جديدة فى تاريخ الوطن .. وتحرر « عليا » من القصر ، وعالم الخدم .

ماذا حدث في المستقبل ؟ .. علينا العودة إلى بداية « صمت القصور » .. وتذكر « لطفى » أمل الأيام الخوالى ، الذى يعيش مع « عليا » بلا زواج .. ويطلب منها ، بلا رحمة ، أن تجهض نفسها ، مما يزيد تعاستها .

ألا يعنى هذا كله أن السادة الجدد ، الذين يمثلهم « لطفى » لا يقلون وحشية ، عن السادة الذين هضمهم التاريخ فى معدته القاسية ؟ بل يبدو « سى على » بلمساته الحانية ، كملاك رحمة ، إذا قورن بالحبيب الجلاد !

أيًا كان الأمر ، وأيًا كان الموقف من رؤية مفيدة التلاتلى ، المفرقة فى قتامتها ، فإن « صمت القصور » الممتلىء بالاجهاضات ، سواء على المستوى المادى أو المعنوى ، يعلن عن مولد مخرجة تملك الكثير من القدرات .. قد يعانى فيلمها من الطول المسرف لبعض المشاهد ، والانصراف عن تفسير بعض الأمور ، وإهمال ما كان من الممكن أن يقوم به الماكياج من إبراز مرور الزمن على مجمل أبطالها ، خصوصًا « لطفى » .. ولكن يحسب لها ، أولاً وأخيراً ، إنها ، بشجاعة ، وبلا رياء ، عبرت عن وجهة نظرها بلا خوف أو تردد .. وهو أمر لابد من الاحتفال به .. حتى لو كانت تنظر إلى الماضى بأسى .. وترى المستقبل بغلالة رمادية ، مغموسة بالتشاؤم .

« صمت القصور » (١٩٩٤) (*)

لغة الصمت وبلاغة التعبير بالنظرات

أمير العمرى

(*) جريدة « المستقلة » لندن ١٩٩٧/٩/٢٢

من الممكن القول بثقة أن فيلم « صمت القصور » (١٩٩٤) وهو الفيلم الروائي الأول لمفيدة التلاتلي ، يمثل مرحلة نمو كبير في السينما التونسية الجديدة ، فالآن تحررت هذه السينما من قوالب أفلام النخبة ، دون أن تسقط في سطحية الأفلام التجارية ، وهو تحرر لا يخضع لأي نوع من المعادلات كما قد يرى البعض ، فالفن الصادق المعبر الأصيل لا يخضع في الواقع لأية معادلات ، بل يكون تعبيراً صادقاً عن رؤية الفنان لنفسه ، لبيئته ، وللعالم ، هذا التعبير الذي يصل في « صمت القصور » إلى البلاغة الشاعرية دون افتعال ، وإلى البساطة الطبيعية دون الوقوع في التبسيط .

إنه فيلم عن الماضي وعن الحاضر ، عن المرأة ولكن أيضًا عن المجتمع ككل في فترة النضال الوطني من أجل الاستقلال في تونس المعاصرة ، ورغم كونه عن المرأة ، آلامها واحباطاتها في مجتمع واقع تحت السيطرة مرتين : مرة من خلال الاستعمار الأجنبي المباشر ، ومرة أخرى من خلال سيطرة طبقة البكوات ذات الأصول التركية على البلاد والعباد معًا ، إلا أنه ليس واحداً من تلك الأفلام المسماة بـ « الوطنية » والتي تصطبغ عادة بصبغة دعائية ديماجوجية ساذجة ، لكنه فيلم يمتزج فيه السياسي بالاجتماعي بالأخلاقي بالتعبير الأنثوي عن الواقع ، إنه بالتأكيد أحد أعمال حجر الزاوية في سينما المرأة إذا جاز استخدام هذا المصطلح .

مفيدة التلاتلي هنا تتحدث بهمس ورقة ، وتجسد صورة بليغة لمجتمع الكبت الاجتماعي وتجسده من خلال صور رمزية رقيقة تتمثل في عشق فتاة مراهقة تنتمي إلى طبقة الخادمات في قصر من قصور الارستقراطية التونسية الغابرة ، للموسيقى والغناء ، العود هو رمز للتعبير الحر عن النفس ، وهو في الوقت نفسه وسيلتها للهروب من السؤال المرعب الذي يلح عليها : من هو والدها ؟ هل هو واحد من أولئك الأمراء الذين تراهم في الطابق العلوي ، طابق السادة في القصر ؟ وما الذي ترى قد حدث بين أمها وذلك الأرستقراطي الذي تراه يعطف عليها من دون الجميع ، ولماذا تبدو أمها دائمًا مهمومة حزينة كسيرة النفس والخاطر ؟

إن ما لا تعرفه هي أن الهاجس الذي يسيطر على الأم دومًا هو كيف تستطيع أن تجنب ابنتها المصير التعس الذي انتهت هي إليه : مصير الذل والهوان في خدمة السادة والخضوع لنزاوتهم دون أن تملك بحكم وضعيتها الاجتماعية التي هي أقرب إلى العبودية ، ردا لها أو قدرة على التمرد عليها .

هذه الأفكار تعبر عنها مفيدة التلاتلى من دون زعيق أو شعارات عن التناقضات الطبقية والنضال الاجتماعى على طريقة سينما الستينيات التى أطلق عليها الناقد الفرنسى جى إنيبيل « السينما الناضلية » بل تعبر عنها أولاً من خلال أسلوب رصين واثق ، فهى تعود مجدداً إلى الشكل الروائى مع استخدام تعدد الأزمنة دون تداخلها ، ومن خلال الاستخدام للاستعارة والمجاز مع التأنى الشديد فى القطع من لقطة إلى أخرى ، والاستخدام الفعال إلى أقصى درجة للمكان (معظم مشاهد الفيلم تدور داخل ديكور القصر) كل هذا بالطبع مع خلفية مميزة جداً للموسيقى تبرز فى لحظات التعبير عن كوامن البطلة الصغيرة التى تنمو مشاعرها تدريجياً ، إلى الصدارة .

« صمت القصور » هو فيلم عن العلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة ، لكنه أيضاً فيلم عن العلاقة بين المرأة والمرأة من خلال العلاقة المنسوجة ببراعة هنا بين الأم والابنة ، وعلى الرغم من العديد من لحظات التعبير الميلودرامى ، إلا أن الفيلم يصمد بتماسكه الفنى للمقارنة مع أفضل إنجازات السينما الحديثة فى العالم الثالث .

« صمت القصور » (١٩٩٤) (*)

لغة الصمت وبلاغة التعبير بالنظرات

سمير فريد

(*) الشرق الأوسط – لندن – ٢٠/٥/١٩٩٤

هناك فرق بين فيلم يخرجه رجل وآخر تخرجه امرأة وهذا الفرق إنه رجل وإنها امرأة ، ولا يعنى هذا أن الرجل لا يستطيع التعبير عن رجل وامرأة وإنما من فنان أو فنانة ، ولا فرق في القدرة الإبداعية بين الرجل والمرأة ، وإنما الفرق في الاختلاف « الطبيعى » وفى مدى التعبير عن هذا الاختلاف .

لم يكن من الممكن أن تعبر مفيدة التلاتلى مثلاً عن مشاعر المراهق كما عبر عنها فريد بوجدير فى فيلمه « الحلفاويين » ولم يكن من الممكن أن يعبر فريد بوجدير عن مشاعر المراهقة كما عبرت عنها مفيدة التلاتلى فى فيلمها الروائى الأول « صمت القصور » الذى عرض فى « أسبوعى المخرجين » بمهرجان كان ١٩٩٤ عرضه العالمى الأول ، وجاء مفاجأة جميلة أخرى من السينما التونسية .

تخرجت مفيده التلاتلى فى معهد إيديك للسينما فى باريس عام ١٩٦٨ ، عملت مونتيرة نحو عشرين سنة، وهى القاسم المشترك بين العديد من روائع السينما العربية الجديدة فى المغرب العربى مثل الفيلمين الجزائريين « عمر جتلاتو » إخراج مرزوق علواش ، و« نهلة » إخراج فاروق بلوفة ، والفيلمين التونسيين « الهائمون » إخراج ناصر خمير و« الحلفاويين » إخراج فريد بوجدير ، فضلا عن فيلم ميشيل خليفى « الذاكرة الخصبة » وغيرها من الأفلام .

إنها مثل قيس الزبيدى من المشرق العربى ، وهو أيضًا المونتير القاسم المشترك بين أحسن الأفلام السورية واللبنانية المتطورة منذ النصف الأول من التسعينيات ولم يكن من الغريب أن يكتب معالجة وحوار فيلم مفيدة التلاتلى الأول كمخرجه فنان السينما التونسية الكبير نورى بوزيد ، ولم يكن من الغريب أن يكون منتج الفيلم هو أحمد بهاء الدين عطية الذى يقف وراء الحركة الجديدة فى السينما التونسية منذ أكثر من عشر سنوات .

كتبت المخرجة فيلمها وقامت بالمونتاج ، فهى مؤلفة سينما بكل معنى الكلمة ، وليس كل من كتب فيلمه مؤلفًا ، ولا كل من قام بمونتاجه ، ولكن ما يجعلنا نرى فى « صمت القصور » مولد مؤلفة سينما أنها استخدمت قدرتها على الكتابة والمونتاج للتعبير عن رؤية ذاتية خاصة للمجتمع التونسى الذى تعيش فيه ، وأثبتت أنها تسيطر على أدواتها الفنية إلى حد بعيد ، فالفيلم رغم بعض الملاحظات الدرامية والسينمائية لا يعانى من أخطاء الأفلام الأولى المعتادة ، وأبرزها نقص النضج .

نحن أمام أول فيلم ينطق بالعربية لمخرجة عربية يعبر عن مرحلة المراهقة عند الفتيات ، إنه فيلم ينطق بجنس صانعته كأنثى ، ولكنه ينطق أيضًا بثقافتها ، بكونها تونسية ، وبكونها درست فى باريس ، وبكونها تخرجت فى باريس ١٩٦٨ ، وما أدراك ما ١٩٦٨ ، إنها سنة صنع تاريخ العالم من جديد بما فى ذلك العالم الذى يتكون اليوم فى نهاية القرن .

يبدأ الفيلم مع العناوين بالمغنية علياء تغنى فى تونس المعاصرة فى حفل زفاف بأحد الفنادق الكبرى ، ومع نهاية الأغنية تخرج علياء ، وتلتقى مع لطفى فى سيارته ، تعبر علياء عن ضيقها الشديد من الغناء فى حفلات الزفاف ، وندرك من الحوار مع لطفى أنهما مختلفان فهى حامل وتريد الاحتفاظ بالجنين ، وهو يرفض ذلك ، وفى نهاية الحوار يخبرها لطفى أن « سيدى على » قد توفى اليوم .

تذهب علياء « غالية لاكروا » لتقديم واجب العزاء فى القصر الكبير حيث تستقبل ببرود من الجميع ، ما عدا سارة التى تماثلها فى العمر ، وتزور علياء « خالتى حدا » الضريرة فى مساكن الخدم . ثم تبدأ فى استرجاع الماضى منذ أن ولدت هى وسارة فى هذا القصر فى يوم واحد ، ولكن بينما ولدت سارة فى الطوابق العليا ، ولدت علياء فى مساكن الخدم حيث كانت أمها خديجة (آمال هيديلى) خادمة من خادمات (سيدى على) وشقيقه وزوجتيهما وأولادهما ووالدهما كبير العائلة .

تكبر علياء « هند صبرى » وتسأل أمها من يكون أبوها ، ولكن الأم لا تعرف أو لا تريد أن تخبر ابنتها ، ومن وجهة نظر موضوعية ، أى جهة نظر المخرجة ، يلاحظ المتفرج أن هناك إشارات كثيرة تشى بأن والد علياء هو « سيدى على » منذ أن يدعوها لالتقاط صورة معه ومع سارة فى حديقة القصر ، إلى أن نراه وهو يقبلها بحنان فى جبهتها وهى مريضة ، وتقدم مفيدة التلاتلى أجمل وأعمق مشاهد الفيلم أثناء اكتشاف علياء أنوثتها ، وخاصة مشهد الحيض لأول مرة ، ثم مشهد تكحيل العيون لأول مرة .

وبقدر جمال ودفء مشاهد اكتشاف الأنوثة ، ومشاهد الحوار بين النساء الخادمات ، والعلاقات بينهن ، بقدر غلظة وبشاعة الرجال فى هذا الفيلم ، وهى ليست نظرة جنسية ، وإنما أيديولوجية خالصة ، إننا نكرهم كمتفرجين ، أو بالأحرى يدعونا الفيلم إلى كراهيتهم ولكن ليس كرجال ، وإنما كرجال تونسيين ذوى ثقافة محددة ، وفى فترة محددة هى فترة تونس المحتلة قبل أن تستقل ، إنهم رجال يتعاملون مع النساء كأشياء سواء زوجاتهم أو خادماتهم ، بل يتعاملون مع كل البشر كأشياء ، ما عدا الرجال الذين ينتمون إلى طبقاتهم .

تبدو هذه الغلظة والبشاعة أوضح ما تكون عندما يحاول شقيق (سيدى على) اغتصاب علياء ، ولما يفشل يغتصب خديجة أمام ابنتها ، وفي خضم تعاستها الكاملة تكتشف علياء ، ويكتشف معها الجميع أن لها صوتًا جميلاً . إنها تهوى الموسيقى والعزف على العود ، فتغنى ويكون خلاصها من العالم الذى تختنق فيه بالغناء : بالفن ، فالمرأة فى مجتمع ذكورى على هذا النحو لا تنجو إلا إذا امتلكت موهبة خاصة .

وتتعرف علياء على لطفى ابن مدرس الموسيقى ، وهو شاب من شباب الحركة الوطنية ضد المحتل الفرنسى ، وفى النهاية ترى علياء تغنى فى حفلة من حفلات القصر ، بينما تعانى أمها نتيجة محاولاتها البدائية للتخلص من حملها غير الشرعى الجديد . وتنشد علياء أحد الأناشيد السياسية لذلك الوقت ، فينصرف حضور الحفل ، ثم تهرع إلى أمها التى تحتضر ، وتموت الأم بين يدى ابنتها ، تسأل علياء (الخالة حدا) فى النهاية إن كانت خديجة قد أخبرتها باسم الأب ، ولكن الخالة تقول إنه لا يوجد هنا غير « صمت القصور » وتغادر علياء القصر لتعرف عن إصرارها على الاحتفاظ بالجنين فى أحشائها ، فهى تعرف أن أباه هو لطفى ، كما تعرض عن إصرارها على إطلاق اسم خديجة على المولود إن جاء أنثى .

أكبر المشاكل الدرامية والسينمائية التى يعانى منها هذا الفيلم مشكلة العلاقة بين مشاهد الماضى ومشاهد الحاضر ، فليس هناك فرق كبير فى السن بين علياء الماضى وعلياء الحاضر حتى تشعر بهذا الحنين إلى الماضى وكأنه منذ نصف قرن ، ولا يوجد أى فرق فى المكياج بين لطفى فى الماضى ولطفى فى الحاضر ، ولا أى فرق بين الرجال والنساء القصر حين ولادة علياء وبعد مرور ١٥ سنة أو أكثر ، وقراءة الفيلم سينمائيًا تشير إلى أن شقيق (سيدى على) كان يعاشر الأم لأول مرة ، فما الذى يجعلها لا تعرف والد عليا ، وهل هناك امرأة فى العالم لا تعرف ولو بالحدس من يكون والد طفلها أو طفلتها .

إن العمل الفنى الجميل عانى من التعسف الدرامى الناتج عن التعسف الأيديرلوجى فى النظرة إلى شخصيات الرجال ، ويبدو هذا بوضوح فى شخصية لطفى ، فهذا الشاب الذى يفترض أنه مختلف سياسيًا وطبقيًا يتصرف مع علياء بنفس الأسلوب الذى تصرف به (سيدى على) مع أمها ، وخاصة حين يرفض الزواج منها ، ويطلب منها اجهاض نفسها ، وقد جاء النشيد السياسى فى نهاية الفيلم ، وباستخدام المونتاج المتوازى مع موت الأم ، نوعًا من التعسف الفنى أيضًا ، وكأن الأغانى العاطفية لا تكفى للتعبير عن الخلاص بالفن .

« صمت القصور » لا يعلن فقط مولد مخرجه جديدة قادرة على المساهمة فى تطوير السينما العربية ، وإنما يعلن أيضًا عن مقدرة ثلاث ممثلات تونسيات يقدمن مستوى رفيعًا من الأداء وهن غالية لاكروا وهند صبرى وآمال هيديلى التى قدمت العديد من المشاهد المركبة الصعبة التى تحتاج إلى موهبة كبيرة وسيطرة كاملة على الحركة والنطق والإلقاء .

« صمت القصور » (١٩٩٤) (*)

خيرية البشلاوى

(*) الورقة المقدمة فى أسبوع السينما العربية / تونس .

تأليف وإخراج ومونتاج : مفيدة تلاتى .. تصوير : يوسف بن يوسف

سيناريـو : نورى بـو زيد تمثـيل : أمانى الهذيلـى : (خديجة)

هند صبرى (عليا)

ناجية الورغى (حدة)

« صـمت القـصـور (١٩٩٤) فـيلم من صنع امـرأة (مـفـيدة التـلاتى) منسـوج بحساسية ،

امرأة ... ترويه امرأة .... وحكاياته تدور فى معظمها حول نساء .

(والمرأة التى تحـتل المركـز وتشكل العـمود الفـقرى على الشـاشـة وراء الكامـيرا إنسـانة نـاضـجة مثل الفـيلم الذى يحمل هذا العنوان المشكل والذى يطوى عـالم سرى يموج بالعذاب والمعاناه والعبودية والأحلام المجهضـة والأمـانى التى تتلاشى كالسراب كلما اقتربنا منها .

والفيلم هو العمل الروائى الأول لمخرجته ... ومثل كل الأعمال الأولى يمثل البطاقة الفنية التى نتعرف من خلالها على أسلوب صاحبته ونقف على عتبة عالمها ، ونتطلع إلى كفة هذا العالم ثم الرسالة التى تخلص إليها صانعته ، فى مشهد من الفيلم لعله المدخل الذى اخترت أن أدخل عبره إلى هـذا العـالم تقول السيدة العجـوز القديرة خالتى هـذا لعليـاء الشـابة ذات الخمـسة والعشرين عـامًا بينما يجلس الاثنان على السـرير ، وقد جاءت الأخيرة لزيارة القصر بعد عشر سنوات مـن البعـاد .. لتشارك العزاء فى وفاة « سيدى على » :

تقول فى هذا القصر يا ابنتى علمونا شيئًا واحداً « السكات » أى الصمت)

(وفى موقع آخر من الفيلم عندما نعود إلى ذكريات الماضى مع هـذه الشابة علياء تقـول - نفس هذه السـيـدة - هذا - التى تمثل الشـاهد الأول علـى مـا كـان يدور داخل القصر - فى ردها على السؤال : من والدها وكانت تقصد والد علياء أو عليا كما كانوا ينادوهـا فـى الفيلم عندما وضعتها أمها .. تقـول بسرعـة واقتضاب لصحابة السؤال « سنكرى فمك » أى لوذى بالصمت واخرسى .

هذا العالم الكتوم أو المكتوم المحافظ الذى تحيط به أسوار القصر وتعزله الحدائق

الواسعة الممتدة أمام بناياته والبوابات الحديدية التى يقف عليها بواب صارم لا يسمح لغير السادة بالخروج والدخول أما الخادمات فيقبعن البدرون داخل المطبخ الكبير يشكلن عاملاً خاصاً بهن بين أدوات الطبيخ ، والأطباق . والأوانى اللازمة لإعداد الولائم والصوانى والمخبوزات التى يحتاجها السادة فى الطابق الأعلى لحفلاتهم حيث الطلبات مجابة حتى تلك المحرقة التى تتم داخل حجرات النوم دون حق الاعتراض أو البوح ، ففى عالم السادة والعبيد يوجد دستور واضح غير منطوق يحفظ الجميع بنوده دون الجهر أو الإعلان عنها .

وسط هذا « الصمت » ترقد صرخات رهيبة مكتومة ، وآهات محملة بالعذاب ومشاعر القمع ، عبرت عنها المخرجة ومشاعر القمع ، عبرت عنها المخرجة فى لقطات مدهشة قريبة ومشحونة بالدلالات ، وبالإحساس الجمالى والفنى والتعبيرى الذى لا يحتاج إلى كلام أو صوت عالى للتعبير عنه ، وإنما تعبير صامت عميق ومرجع خالى من المؤثرات الزاعقة أو الحس الميلودراما الفج .

فى « صمت القصور » صوت يصل إلى العين وتراه الأذن ، إنه صوت « عليا » الشابة التى تمتلك حنجرة ذهبية تجعلها قادرة على أداء أغنيات أم كلثوم . والفيلم يبدأ وهى تحيى أحد الأفراح وتردد أغنية « أمل حياتى » وهى المرأة التى تبخرت كل آمالها حتى فى جمهور يسمعها أو ينصت إليها باهتمام ثم بعد مقطع واحد من الأغنية تصمت وتسند رأسها بيدها ثم تتوقف عن الغناء وتمضى إلى حجرتها فى النادى الذى يقام فيه العرس .. وتضع البالطو الفرو الفاخر وتتجه إلى الخارج حتى تنزل السلالم مسرعة لتجلس إلى جوار صديقها الشاب الذى ينتظرها بسيارته عند مدخل النادى . حركة الهبوط فوق الدرج من أعلى إلى أسفل تتكرر فى مواقع من الفيلم مختلفة لكى تؤكد على النظام الاجتماعى الطبقى السافر بين من يحتلون أعلى الدرج ومن يقبعون أسفله .

والديكور داخل القصر يضم معظم الأحداث يكرس هو نفسه هذا المفهوم الطبقى حيث السلالم الضيقة خافته الإضاءة .. طريق الخادمات ، إلى أسفل أو إلى أعلى بينما يؤدين الخدمات للسادة .

أيضا الممرات الطويلة ... وحجرات الخادمات أنفسهم فى ساحة منفصلة عن سكان القصر ، قريبة من المطبخ ، فالفيلم كما أشرت مرسوم بحساسية امرأة واعية وناضجة ، تستحضر أجواء تتجاوز الشخصيات المقهورة من النساء إلى أجواء تونس

نفسها العاصمة إبان فترة منتصف الخمسينيات قبل الاستقلال مباشرة أو إعلان الجمهورية عام ١٩٥٧ حيث البلاد حبلى بالثورة واحتمالات التغيير والشوارع تعمها المظاهرات وزمن الفيلم الذى تستحضره ذاكرة « عليا » يمتد من منتصف الخمسينيات إلى منتصف الستينيات .. مرحلة حاسمة كما نرى فى حياة البلاد وكل أحداث وأجواء هذه المرحلة تأتينا كمتفرجين عبر سكان القصر اللى فوق واللى تحت ومن خلال عيون « عليا » الطفلة والشابة التى ولدت فيه دون أن تعرف من هو أباها . وإن ظل السؤال يقظاً يؤرقها حتى رحلت أمها دون إجابة

إلى جوار صديقها « لطفى » فى السيارة يبدو عليها الإجهاد ومظاهر صداع الرأس ، أنها حامل والحوار من وراء الزجاج الأمامى للسيارة وحتى الوصول إلى الشقة الصغيرة التى يعيشان فيها دون زواج تكشف عن مشاعر الخوف .. وهى مشاعر ثابتة ساكنة فى الصدر لا تكاد تفارقها تعبر عنها من حين لآخر وبصورة أو أخرى حسب السياق ... فالفيلم يتسم بالقوة والسلاسة فى مساره السردى . والتماسك والبناء المتكامل الخالى من السفسطة فضلاً عن حركة طويلة وقطعات محدودة .

هذه المرة تقول إنها خايفة من الجيران ومن بحلقة الجيران ففى كل نظرة تهمة وإدانة ، وفى كل مرة تجهض « الصغير » الساكن فى « كرشها » يوجد شلال من الألم وهذه المرة تريد أن تبقية لكن « لطفى » يرفض بحجة أن الصغير تلزمه اسم وعائلة وزواج وهو غير مستعد لهذا كله ، رغم أنه كان أملها فى الخلاص من عبودية القصر وسكانه وأسياده وأسواره ومن المخاوف الصامته التى تعشعش فى أعماق خادماته وفى أعماق أمها « خديجة » بوجه خاص التى رحلت وهى تجهض جنيناً ثمرة الإثم الذى غرقت فيه دون أن تملك القدرة على وقفه أو الخروج منه .. رحلت الأم مع صرخة مدوية عاتية فارقت بعدها الحياة وصمتت إلى الأبد .. الصرخات المكتومة متعددة وتعبر عنها المخرجة فى تنويعات مختلفة ... فى صدر كل واحدة من مجتمع الخادمات السفلى آهة ونحيب مكتوم . وفى هذه الليلة مع بداية الفيلم وبينما تحاول « عليا » الخلاص من ألم الرأس وآلام الروح المزمنة يخبرها « لطفى » بوفاة (سيدى على) فتسند رأسها على الحائط وفى مونولوج خافت تسمعها : « أخبار تزعزعنى .. كلمة واحدة نستنى الوجع اللى فى رأسى والصغير اللى فى كرشى » .

من هو سيدى على ؟

إنه أحد السادة داخل القصر .. الأمير الذى استباح جسد أمها ولعله أبوها الحقيقى جئ بها من إثم يتكرر فى صمت ، أو هو بالفعل والدها الروحى الذى ارتبطت به أثناء طفولتها داخل القصر برباط صامت يستحيل البوح به وإن أوصدت مفيدة تلاتى لتفرجها أحياناً بهذه العلاقة دون التأكيد عليه ، رحل سيدى على وعليها أن تعود للقصر الذى هجرته بعد رحيل أمها للعزاء وداخل القصر الذى فقد الكثير من بريقه وأبهته تلتقى فى الصالون الكبير بالنساء زوجات الأسياد القدامى بالسيدة « جبنيه » زوجة سيدى على التى ترمقها بنظرة لا تخفى عداءها القديم ، وبسارة « صديقة الطفولة التى ولدت فى نفس اليوم مع ميلادها ، وقد أصبحت امرأة وارتبطت معها بعلاقة تحتية صميمة لا تسمح بها الفوارق الطبقية ، لكنها استمرت على أى حال ورغم الظروف فمع سارة عشقت آلة العود وتعلمت أصول العزف ومن خلال هذه الآلة نفسها استطاعت أن تبث آهاتها المكتومة التى كان يسمعها (سيدى على) ويشعر بها يعجب بصوتها ويشجعها ويستدعيها للغناء فى جلساته وحفلاته .

فقد كانت أغانى أم كلثوم متنفساً لها ، وقد ربطت المخرجة بين هذه الأغانى وبين عالم الجوارى والعبيد ومجتمع السلاطين والأمراء وبين هذا العالم نفسه وبين سنوات الاستعمار .

وقد يدعم وجهة النظر هذه توقف صوت « عليا » عن الغناء أثناء خطبة سارة عندما تلمح صديقها الشاب الثورى لطفى ، فتغنى أغنية وطنية بدلاً من أغنية أم كلثوم « غنى لى شوية شوية غنى لى وخد عينيه » التى غنتها فى فيلم « سلامة » حيث لعبت دور الجارية التى تعشق الغناء والتى تصبح ضمن أملاك الخليفة تحيى له ليال اللهو والطرب داخل قصره ، وحتى بعد الثورة وإعلان الجمهورية تظل « عالية » هى نفس البهارية الآثمة مقلوعة الجذور التى لم تعرف بعد طريقها إلى الخلاص ، مازالت المغنية على موائد الطبقة الأعلى حتى وإن اختلف الحال وتبدلت صور الحكام .

« ولطفى الثورى الذى وعدها بالتحرر والمستقبل المفتوح حبسها هو أيضًا داخل جدران رهيبة ومخيفة تعزلها عن آدميتها وتحرمها من ممارسة حياة إنسانية سوية ومشروعة ، ولعل هذا المنظور البائس والمنعم بالإحباط لصورة المرأة داخل مجتمع عبودى طبقى مقموع الروح والإرادة وحتى وإن ادعى الثورية هى التى أضافت لفيلم مفيدة تلاتى قيمة كبيرة جعلته يستحق التمويل والتشجيع من الجمهور فى الغرب

وجعلت مفيده نفسها شخصية عربية سينمائية معروفة وذات مكانة كبيرة خارج تونس . وهى مكانه تستحقها ولأسباب أكثر قيمة ربما ، فالفيلم عالم كامل متكامل له جوانبه التى تحقق المتعة الفنية .

ولا شك أن الفيلم بغض النظر عن أى شىء يصف ببساطة وسلاسة عبر أسلوب العودة إلى الوراء روح ومزاج مرحلة تاريخية عاشقها تونس ، وذلك عبر علاقة امرأة شابة بماضيها الذى يمثل جزءًا لا يتجزأ من حاضرها ، فالماضى والحاضر كل عضوى فى كيان واحد وهذا ماتقوله بنية الفيلم وأسلوب الانتقال بين الزمنين حيث لا فاصل أبدًا بين « عالة » التى جاءت تزور هذا القصر وتستحضر السنوات التى عاشتها فيه وبين عالية الطفلة التى كانت تسترق النظر من وراء الستارة تتابع حياة أمها الخادمة وسط عالم من الخادمات وتتأمل حياة العبودية التى يفرضها السادة أصحاب القصر ، والنظام السائد الذى يحدد العلاقة بين الطبقات الدنيا والسفلى بقيم صارمة مغلقة لا موارية فيها .

وهذه العلاقة بين الحاضر والماضى ، وبين الأم والابنة وهى علاقات تفاعلية يؤثر كل منها فى الآخر ومن تفاعلها تتولد أجواء وتحاك حكايات ، وترسم صور ، وتشكل أفكار .

فى البدروم – حيث المطبخ – تصف المخرجه أكثر من نصف دسته من البورتريهات الإنسانية المتفردة ، فلكل خادمة حكاية تصف شكلاً من أشكال القمع . ولكل منهن أعماق سخيفة مليئة بالمخاوف والرغبة فى الهروب والتحرر بأى ثمن وهن جميعًا يعيشن حياتهن رغم ذلك ، يفرحن ويحزن ويرقصن ويغنين ويشربن الشاى ويروين النوادر ويشتبكن فى خصام أو وصال ويتبادلن الهمز واللمز ، ويحفظن التقاليد والممارسات الشعبية ويحفظن الأمثال القديمة ، وتخلق بهن المخرجة عالم حريم له تفرده وملامحة الخارجية الجذابة رغم أشكال الحرمان والحزن الكامن فى الصدور .

ومن هؤلاء الخادمات تظل « هدا » المرأة القوية العارفة بخبايا الأمور فى تحفظ ، والحافظة للأسرار ، المانعة لانتشار الفضايح ، القادرة رغم كل أشكال الحصار والقمع الاجتماعى على إيواء شاب ثورى صديق لابنها يمثل بدوره نموذجًا مختلفًا من نماذج

الطبقات الدنيا ، فالفيلم رغم جوهره المتجهم ، وبطلته اليائسة من الخروج من كبتها الاجتماعى ، قادر على إشاعة المرح على جذب الاهتمام كل الأحيان ، على التأكيد مع كل « كادر » أن صانعته متمرسة تعرف فيه الرواية بالصورة وتخلق من علاقات الصور مع بعضها وتنسج المعانى ، على سبيل المثال تكرر استخدام المرآة من أجل تقديم انعكاسات مختلفة للعلاقات عبر تكوينات جمالية وفنية ومع استخدام دقيق للصوت ولنوعية الآلة المستخدمة فى الموسيقى التصويرية والتى يغلب عليه آلة العود التى تمثل « مفتاحًا » أو بابًا للخروج من السجن وإن كان مؤقتًا ومقضيًا عليه أيضًا تكرار « الآهة » التى تصدر من أعماق أعماق الصبية التى تراقب عملية لاغتصاب أمها دون حيلة ولا قدرة على إنقاذها ، « والآهة » التى تصدرها الأم وهى تتخلص من آخر جنين حملته بطنها سفاحًا ورغمًا عنها وبعده ترحل مخلفة الدم وآثار النزيف الذى أودى بروحها ، كل امرأة فى هذا الفيلم تنزف بشكل أو آخر وكل منهن تصدر « آهتها » . والمخرجة تعى جيداً الطريقة التى تنسج بها شكل « الآهة » بصريًا ومكانها فى سياق الفيلم .. عندما تصبح تعبيراً عن ذروة الألم وذروة القمع ومنتهى قلة الحيلة وتجسيداً للإحباط . ولكن بين فكى الكماشة الاجتماعية يمكن للمرأة أن « تقلفص » أحيانًا بمعنى أنها تقاوم فى يأس وهذه المقاومة نفسها تحكيها المخرجة بفهم وتسلل واعى يكشف بدقة وحساسية عن صدور نساء وتعاطفت معهن فى فيلمها ونسجت بهن ومن أجلهن فيلمًا عربيًا بتمويل فرنسى .

ومن وسط البورتريهات العديدة قوية الخطوط تظل شخصية « هدا » بعد خديجة وعالية من الشخصيات الباقية فى الذاكرة مع صمت القصور والممثلة ناجية الورغى التى لعبت دور الشخصية فى هدوء وعمق ورصانة وطبيعية أيضًا ، وهى أيضًا « الأم » التى لم ترها « خديجة » والجدة التى تعلقت بها « عالية » مع أنها لم تنجب أيًا منهما وهى رغم الخنوع حسب دستور القصور ، قوية ولبيبة وأداءها بعد أن تلاشى النور من عينها ، وبينما تجلس قبالها عالية حين تحضر للغداء فى وفاة – سيدى على – مؤثر وحكيم خاصة ، وهى تجيب على السؤال الذى لا يتوقف فى عقل عالية « من أبى ؟ » فى إجابتها تقول : إن الأب يابنيتى ليست كلمة ... إنه عرق وعذاب وألم ... وهو عيشة كاملة .

صورة مكررة

بعد اللقاء مع « هدا » تخرج عاليه من القصر الذى شهد طفولتها .. وفى عقلها مونولوج تردده موجه إلى أمها وكأنما تحادثها اعتقدت أن لطفى سوف ينقذنى ، الحقيقة أننى لم أنقذ أبداً .

أنا مثلك اتبهدلت ، اتمرمطت ... ولم أعبر عن نفسى أبداً حياتى سلسلة من الاجهاضات حتى الصغير اللى فى كرشى لطفى عايزنى أتخلص منه .. أحسه جزء منى وجذوره تسكن فىّ ، أتمنى يكون بنت وأسميها « خديجة » .

ينتهى الفيلم وعليا فى الغلال .. سجينة ماضيها وحاضرها .. صوتها محبوس ، حتى العالم الذى كان ينصت بانسجام وإعجاب به وبالأغنيات التى ترددها قد انهار من أساسه .. ولم يعد له وجود .. والتبعية لقد اختلف نظام الحكم ... ونظام « العبودية » والتبعية الذى تعيشه المرأة مازال قائماً على الأقل حتى منتصف الستينيات وعلى الرغم من المد التحررى الذى عرفته البلاد نسبياً .. لكن هل تعبر أفلام مفيدة تلاتى القادمة عن حال مختلف أو واقع أفضل ؟ هل تقدم نموذجاً لامرأة تونسية كتلك اللاتى نلتقى بهن فعلاً فى تونس .. متحضرة . مثقفة . عصرية . محملة بالقدرة وبالأمل فى المستقبل ؟؟ ياريت !

« كش مات » (١٩٩٤) (*)

كمال رمزى

(*) أدب ونقد ١٩٩٤/١٢/٢٦

« الرئيس سليم » أو جميل راتب ، الأنيق ، الواثق من نفسه ، المراوغ ، المبتسم بحذر ، المتوجس ، يعقد مؤتمراً صحفياً ، فى أثناء زيارته لدولة شرقية مجاورة ، وكالعادة ، يتحدث عن إنجازاته ومشاريعه ورضاء شعبه واستقرار الأوضاع فى بلاده السعيدة .. يبدى دهشة ممزوجة بالاستنكار عندما يسأله أحد الصحفيين عن خرق « حقوق الإنسان » فى دولته .. بالطبع يرفض الاتهام رفضاً باتاً .. ينحنى عليه واحد من حاشيته ليخطره بأن يقوم بدوره ، بتهفم ومهارة ، جميل راتب ، أن يخفى انزعاجه الداخلى بتثبيت ملامح القوة والصرامة على وجهة .. فيظل شبح الابتسامة معلقاً على شفتيه ، وإن كانت - الابتسامة - قد ماتت ، أو على الأقل ، فقدت حيويتها .

يتسم إخراج رشيد فرشيو لهذا المشهد ، شأنه شأن مجمل مشاهد الفيلم بالرصانة ، سواء بحركة الممثلين المقتصدة ، أو بذلك التنوع الناعم للقطات ، من عامة إلى متوسطة ، إلى قريبة وبطريقة .. لا يكاد المشاهد يشعر بها ، ثم يأتى دور الموسيقى التصويرية التى وضعها دانيال سكوت ، متسللة ببساطة وخفوت ، لتندمج تماماً فى نسيج المشاهد ، وعلى نحو لا يؤثر فى الدور الرئيس الذى يقوم به الحوار فى الفيلم .

« كش مات » مسرحى الطابع يدور فى مكان واحد ، قصر أقرب إلى القلعة .. فى منطقة معزولة ، يستقر فيها الرئيس السابق ، ليجمع شتات نفسه ، ويعيد حساباته ويستعد للعودة مرة أخرى .. وفى هذا « المكان الواحد » الذى يشبه خشبة المسرح ، يتحرك إلى جانب الرئيس أربعة أفراد وزوجته « ياسمين » حيث تقوم بدورها فرانسواز كريستوف .. وهى ، وإن بدت ناعمة وملساء من الخارج ، فإنها ، فى داخلها ، على قدر كبير من خشونة تصل إلى درجة الشراسة ، تجيد التخطيط للمؤامرات وتحتفظ دائماً بزمام المبادرة يساعدها على تحقيق مآربها ، مساعد زوجها ، رجل المخابرات « سعيد » أو مازيد لاكال ، المخاتل ، الذى لا يتورع عن تغيير ، ولأنه من سيد لآخر .. ثم يأتى إلى « القصر - القلعة » « مهدى » نيلز تافرنير ، الشاب الرقيق ، ابن الرئيس ، المختلف دائماً مع والده .. ومعه ، صديقته الآثيرة « مايا » التى تقوم بدورها شيريهان ، صاحبة الشخصية المنطلقة التى يكتنفها الغموض .

بهذه الشخصيات الأربع ، فى علاقاتهما المركبة ببعضهما ، تنهض « دراما » الفيلم ، والتى لا تعتمد على الأحداث ، بقدر ما تعتمد على الحوار .. بل لا يكاد « كش مات » يتضمن أحداثاً متعددة ، أو كبيرة ، ولكن ثمة سلسلة من مواقف متوالية ، بين شخصيتين أو أكثر ، يدور بينهما ، أو بينهم حوارات صاغها كاتب الحوار ، المشارك

فى كتـابة السيناريو حسن . م . يوسف ، على نحـو مميز بحق .. فالكاتب السورى ، حسن م . يوسف ، إلى جانب وعيه السياسى العميق ، يتمتع بحس فنى مرهف ، مما جعل لحوار الفيلم قدرة على تحقيق أهداف عدة فى آن ، فهو يعطى صورة واضحة عن نظام الرئيس المعزول ، ويبين بجلاء طبيعة شخصيته ، كما يعبر عن شخصيات الآخرين ، ووجهة نظرهم فى بعضهم بعضًا .. يرصد علاقاتهم ويتقدم بها خطوات للأمام ، ويورد الكثير من المعلومات ، عن الماضى والحاضر ويشير ، على نحو إيحائى ، عما ستكون عليه الأمور مستقبلاً . ــــ

هذا الطابع المسرحى لا يقلل من القيمة السينمائية للفيلم ، ذلك أنه يعد أسلوبا ، يتلاءم تمامًا مع قضية « كش مات » السياسية فى جوهرها .

عن العالم الثالث

يتحاشى الفيلم تعيين الدولة التى حكمها « الرئيس سليم » ولكن اختياره لاسمها غير الموجود على الخريطة ، يعبر عن كونها من دول العالم الثالث ، أو المتخلف أو المقهور فلتسمه ما شئت .. والرئيس ، وإن كان الفيلم لم يختر له اسمًا واقعيًا ، فإنه انتقى له « عنوانا » يوحى بأنه من حكامنا ، من الذى استقر فى أذهانهم أن شعوبهم رعايا قبل أن يكونوا مواطنين ، وإنــه ، كحـاكم ، أقـرب إلى رب الأسرة ووالدها ، لا يراجع فى قراراته وتصرفاته .. ذلك أنه ، كما يرى نفسه وكما يريد أن يراه الجميع ، معصوم من الخطأ .. إنه ، فى كلمة واحدة فاشستى .

أمام قصر فى دولة مجاورة ، يقوم بزيارتها « الرئيس سليم » تنطلق الموسيقى النحاسية ترحيبًا به .. الكبرياء والزهو وتورم الذات من خصائص الزائر .. ومن عينى جميل راتب ، تطل نظرات استعلاء لا ينجح تظاهره برحابة الأفق فى إخفائها ، خصوصًا فى مؤتمره الصحفى حيث يبدى دهشة ممتزجة بالاستنكار ، عندما يسأله أحد الصحفيين عن ممارسات نظامه ضد حقوق الإنسان .

مـا أن يعلم الرئيس بالانقلاب الذى وقع ضده حتى تتغير الأمور .. فالدولة

المضيفة ، ممثلة فى أحد كبار مسئوليها ، تخطر « سليم » بأدب حازم ، أنها من الممكن أن تستبقيه عندها ، شرطية أن يتعهد ، كتابة ، بعدم ممارسة السياسة .. وبصعوبة ، يكظم « المخلوع » غضبه .

ينتقل الرئيس السابق إلى قصر معزول ، محاطًا بحراسة مشددة ، فالأخبار الواردة من بلاده تقول إن النظام الجديد أرسل بفرق اغتيالات تبحث عنه كى تضع حدا لحياته .. ويدور حوار بين « سليم » ومساعده « سعيد » حول أمواله الموضوعه فى بنوك سويسرا ، فالنظام الجديد أرسل إلى جنيف طالبًا التحفظ على الأموال المهربة .. وبالطبع ، لم تستجب حكومة سويسرا .. وهنا يذكرنا الفيلم بالعديد من القضايا التى أثيرت بهذا الشأن .

اختار المخرج ، رشيد فرشيو ، قصرًا مغربيًا ، أندلسى الطراز بديع الزخارف ، نوافذه الواسعة تطل على مراع تمتد إلى آخر الأفق ... وعلى الرغم من جمال المناظر وعمق المجال ، فإن الرئيس السابق يتحرك ، فى ممرات قصره ، كذئب جريح ، سجين ، دائم الحديث عن « الخونة » الذين انقلبوا ضده ، كما لا يتوقف عن الكلام عن عودته الوشيكة ليستعيد السلطة فى بلاده .

العلاقة بين « سليم » و« مهدى » تكتسب دلالة أوسع من مجرد علاقة متوترة بين « أب » و« ابنه » .. ذلك أنها ، فى بعدها الأعمق ، تعبر عن علاقة طاغية بغيره من الناس ، إن « الرئيس » ينظر إلى « مهدى » على أنه محدود الإمكانات ، متواضع القدرات ، يحتاج لمن يوجهه ويفكر له ويراقب تصرفاته ويفرض عليه سلوكه .. لذلك فليس غريبًا ألا يحب « مهدى » والده ، بل يحس فى الكثير من الأحيان ، بقدر غير قليل من الكراهية .. هذه الكراهية التى تتبلور فى مواقف عدة بينهما ، تتحول إلى مواجهات يمارس فيها « الأب » الرئيس ، دوره كطاغية .

تتوطد العلاقة بين « سليم » و« مايا » ، فهى .. بحيويتها وعنفوانها وشبابها ، تثير فى العجوز المضمحل ، رغبات وأشواق ، تزاد اشتعالاً كلما اقتربت منه .. وبينما يتعمد « سعيد » أن ينهزم فى لعبة الشطرنج أمام « المعزول » تلعب معه « مايا » بجدية ، فتهزمه ، المرة تلو المرة ، مما يجعله أكثر تمسكًا بها .. وتلاحظ زوجته « ياسمين » شغفه بالفتاة فتستعين برجل المخابرات « سعيد » ، فى مراقبة الاثنين .. ويضع

« سعيد » ، « ميكروفوناً » صغيراً ، إلى جانب مقعد « سليم » ، لنقل حوارته مع «مايا» ومن ناحية ثانية ، يحاول الرئيس السابق أن يلتقى الفتاة ، من يخلف ظهر حراسه ، الذين يقومون بدور أقرب إلى السجانين .

وقائع صغيرة .. ونهاية خاطئة

يحسب للفيلم أنه ، على الرغم من خلوه من الأحداث ، ينجح في إثارة اهتمام المشاهد .. وذلك من خلال رصده للحركة النفسانية لأبطاله ، خصوصاً الطاغية الذى فقد سلطته ، وأصبح نهباً تتوارد إليه ، فها هو ينزعج من الخبر القائل بالقبض على رموز نظامه ، وتقديمهم للمحاكمة .. ثم يمشى غاضباً من خبر آخر يقول إن أحد أهم رجاله فى الداخل قرر الرحيل ، لأن الخناق يشتد حوله .

مشاهد « كش مات » طويلة ، تنساب فى هدوء وبفضل المصور جيروليمو لاروزا تكتسب صور الفيلم نضارة خاصة ليست لمجرد جمالية شكلية ولكن فى رونق موائم تمام للأجواء التى يتحرك فيها الأبطال .. فعلى الرغم من السحر المعمارى للقصر ، والطبيعة الخلابة المحيطة به ، فإن الطاغية المعزول ، مع من معه لا يشعرون بالحصار والاختناق فى هذا المكان فحسب .. بل يدركهم الخوف أيضاً .

فى موقف بسيط ، مثير ، تصطدم أقدام بعض الأغنام ، بأسلاك الإنذار المحيطة « بالقلعة » فتنطلق صفارات التحذير .. عندئذ يستولى الرعب على الطاغية ومن معه ، فيندفع كل منهم ، يفرع لاستطلاع الأمر ، وطالباً للنجاة .. إن هذه الواقعة الصغيرة ، تفضح حالة « الرئيس » المغرور ، بعد أن فقد سلطته . أخيراً ينكشف سر « مايا » الشابة الغامضة ، فعند سهل مزدهر بالخضرة فى إحدى جولاتها مع « سليم » تشهر مسدساً فى وجهه وتخطره بأنها ابنه الرجل الذى ساعده على الوصول إلى المسائلة ولقى مصرعه من شدة التعذيب على أيدى رجال الطاغية .. والآن آن أوان القصاص ، ويحاول الرئيس السابق » أن يدافع عن نفسه بالكلمات المراوغة .. لكن الفتاة لا تستجيب ، وبدلاً من أن تقتله أو ينجح هو فى خداعها .. يقدم الفيلم نهاية مسطحة ، هى أسوا نهاية ممكنة لعمل سياسى من طراز « كش مات » فالطاغية يبدى ندمه الصادق ويوافق .. على العودة إلى بلاده ، ليسلم نفسه إلى السلطة الجديدة ، مرحباً

بتقديمه للمحاكمة .. وهذا ما يتم فعلاً فها هى الطائرة فى طريقها إلى أرض الوطن !

نهاية لا تتوافق مع طبيعة الطاغية ، ولا تحترم منطق الأمور ولا تتسق مع المقدمات ومسار الفيلم .

« كش مات » فيلم متعدد الجنسيات إنتاجه تونسى - كندى .. طاقمه الفنى أجنبى ، كاتبه عربى سورى ومخرجه عربى تونسى .. وبطلان من أبطاله هما جميل راتب وشيريهان .. أما لغته فإنها إنكليزية ، وقد تم عمل « دوبلاج » لجميل راتب وشيريهان .. لذلك فإن المشاهد ، يحس بالاغتراب إزاء صوتيهما .. وهذه واحدة من آفات الانتاج المشترك ، والتى آن الأوان لبحثها وتسليط الضوء عليها لبيان إيجابياتها وإدراك سلبياتها .. لعل وعسى !

حلق الوادى (١٩٩٥) (*)

سمير فريد

(*) مخرجون واتجاهات في السينما العربية .
مطبوعات مهرجان السينما العربية الأول - البحرين - ٢٠٠٠ / ص ٢٥٩ - ٢٦٣

شهدت مسابقة مهرجان برلين السينمائى الدولى عام ١٩٩٦ عرض الفيلم التونسى الفرنسى البلجيكى المشترك « حلق الوادى » إخراج الناقد والمؤرخ والباحث والمخرج التونسى الكبير فريد بوغدير داخل المسابقة ، وقد شاهدت الفيلم فى سوق مهرجان كان فى مايو من نفس العام .

« حلق الوادى » أول فيلم تونسى عرض فى مسابقة مهرجان برلين أحد المهرجانات السينمائية الدولية الثلاثة الكبرى فى العالم إلى جانب مهرجان كان فى فرنسا ومهرجان فينسيا فى إيطاليا ، ومن الأفلام العربية القليلة التى عرضت فى تلك المسابقة وكان آخرها الفيلم المصرى الجزائرى المشترك « إسكندرية ليه » إخراج يوسف شاهين عام ١٩٧٩ حيث فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة .

وكلا الفيلمين المصرى والتونسى عن التعايش بين الأديان السماوية الثلاث اليهودية والمسيحية والإسلام فى مدينة ساحلية من مدن البحر المتوسط العربية : الإسكندرية فى مصر وحلق الوادى فى تونس ، وكما هوجم « إسكندرية ليه » من قبل النقاد العرب المعادين لليهود كذلك هوجم « حلق الوادى » من أولئك النقاد .

ولا شك أن اختيار الفيلمين فى مسابقة برلين بواسطة إدارة المهرجان يعبر عن وجهة نظر محددة تجاه القضية الفلسطينية أو ما يسمى فى الغرب مشكلة الشرق الأوسط بين العرب واليهود فى إسرائيل وهى وجهة نظر تؤيد التعايش والسلام بدلاً من الحرب والصدام .

ومن حق مهرجان برلين أو أى مهرجان آخر أن تكون له وجهة نظر فى اختياراته للأفلام العربية أو غير العربية ، ولكن ليس معنى هذا أن فيلما شاهين وبوغدير صنعا للعرض فى هذا المهرجان كما يقول النقاد الفاشت ، بل إن وجهة النظر السياسية فى كلا الفيلمين لا تقول بالتعايش والسلام على نحو مطلق ، أو على نحو يهدر حقوق الشعب الفلسطينى ، وإنما يفصل الفيلمين بين العداء لليهود والعداء لدولة إسرائيل الصهيونية التوسعية ، وهما بهذا الفصل ، وبالتأكيد على أن العرب لا يعادون اليهود بل يخدمان القضية الفلسطينية ، ويفضحان الدعاية الصهيونية التى تقوم على اتهام العرب بالعداء لليهود .

ويبدو ذلك فى كلا الفيلمين من خلال التأكيد على التعايش فى الإسكندرية قبل إنشاء دولة إسرائيل ، وفى حلق الوادى قبل حرب ١٩٦٧ التى احتلت فيها إسرائيل أجزاء من أراضى سوريا ومصر والأردن ، وفضلاً عن أرض فلسطين ، فالحديث عن

التعايش ليس نفاقًا ليهود أو لإسرائيل ، وإنما تعبير عن عنصر أساسى من عناصر الثقافة العربية الإسلامية حيث التعايش مع المسيحيين واليهود ليس اختياراً للمسلم ، وإنما شرط من شروط إسلامه ، ولذلك أفضل كلمة التعايش على كلمة التسامح التى ربما تكون مناسبة فى إطار ثقافة أخرى غير الثقافة العربية الإسلامية .

فى تاريخ السينما العربية فى مصر قبل إنشاء دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ العديد من الأفلام التى تعبر عن التعايش بين أصحاب الديانات الثلاث ، بل التعايش مع اليهود بصفة خاصة ، باعتبار المسيحيين الأقباط جزء من المجتمع المصرى ، وقد أنتجت هذه الأفلام فى نفس الوقت الذى كانت فيه السينما فى أوربا ودول كثيرة تعج بالأفلام المعادية لليهود .

« حلق الوادى » الفيلم التمثيلى الطويل الثانى لمخرجه فريد بوجدير بعد « الحلفاويين » أو « عصفور السطح » الذى أخرجه عام ١٩٩٠ ، والذى حقق نجاحًا كبيراً على شتى المستويات ، وبينما تدور أحداث « الحلفاويين » فى الحى المعروف بهذا الاسم فى مدينة تونس العاصمة ، حيث ولد المخرج وعاش طفولته وصباه ، تدور أحداث « حلق الوادى » فى تلك المدينة الساحلية فى صيف ١٩٦٧ قبل حرب يونيو حيث قضى المخرج شبابه ، إنها مدينة صغيرة أقرب إلى القرية ، أو قرية كبيرة أقرب إلى المدينة .

هناك من ناحية ثلاث عائلات من الطبقة الوسطى تجمع بينهم الجيرة ، والصداقة بين أرباب هذه الأسر ، وهم يوسف « مصطفى الديوانى » محصل التذاكر فى القطار الريفى ، وجوجو (جى ناتاف) صاحبة المقهى الشعبى ، وجوزيبى الإيطالى الأصل (إيفوسالرينو) الميكانيكى ، ومن ناحية أخرى هناك الحاج بيجى (جميل راتب) الثرى العجوز الذى يعيش فى منزله الخاص الكبير .

لا يفرق اختلاف الأديان بين الأصدقاء الثلاثة يوسف المسلم وجوجو اليهودى وجزيبى المسيحى الكاثوليكى ، ويجمع بينهم وجودهم فى المجتمع التونسى ذى الثقافة العربية الإسلامية ، وهى الثقافة التى تشكل أساس تلك الصداقة ، والتى تجعلهم يتفقون فى أمور كثيرة رغم اختلاف الأديان ، ومنها حرصهم على عذرية بناتهم اللواتى يناهزن جميعاً سن السابعة عشرة ، مريم (سونيا مانكاى) ابنة مصطفى ، وجيجى

(سارة بارينتى) ابنة جيجى ، وتينا (افاكوهين . جوناثان) ابنة جوزيبى ، واللواتى قررن كنوع من التحدى للمجتمع إنهاء عذريتهن فى يوم عيد العذراء والذى يوافق منتصف أغسطس .

تحدث المشاكل بين الآباء الثلاثة بسبب جموح بناتهن وقيامهن بتنفيذ قرارهن ، ويقع الفيلم فى خطأ واضح لأن عيد العذراء فى منتصف أغسطس ، بينما تدور الأحداث قبل حرب يونيو ، وطوال الفيلم يبدو الحاج بيجى العدو الحقيقى للآباء وبناتهم معًا ، فهو الطاغية المستغل الذى يتخفى وراء شكليات الدين ، والذى يشتهى مريم رغم فارق السن الشاسع بينهما ، ويعرض عليها الزواج والحجاب ، ويتآمر لإقناع أسرتها بذلك ، وهذا الحاج يكره اليهود ، ويكره أيضًا جمال عبد الناصر ولا يطيق الاستماع إلى صوته فى الراديو .

وبقدر نجاح فريد بوغدير فى رسم شخصية الحاج رغم أنها أقرب إلى النمط ، ونجاح جميل راتب فى أدائها ، بقدر فشل المخرج المؤلف فى رسم شخصية الممثل الذى نراه على الشواطئ وفى الشوارع يتابع الأزمة السياسة عشية حرب يونيو من خلال الراديو ، فهذه الشخصية النمطية التى تتكرر كثيراً فى الأفلام العربية ، وخاصة أفلام دول المغرب العربى ، ليست الشخصية المناسبة للتعبير عن الموقف من حرب يونيو ، إذ لم تكن جنونًا سواء من الطرف العربى أو الطرف الإسرائيلى ، وإنما حلقة من حلقات صراع طويل ومعقد بين العرب واسرائيل ، بل بين الشرق والغرب .

منذ بداية الفيلم يتحدث أهالى المدينة عن النجمة الإيطالية العالمية كلوديا كاردينالى التى ولدت فى « حلق الوادى » وينتظرون زيارتها لمسقط رأسها ، ونراها بالفعل تزور المدينة ويرحب بها الجميع فى مظاهرة حب رائعة ، وبغض النظر عن الحقيقة اننا نرى كلوديا كاردينالى عام ١٩٩٥ تمثل دورها عام ١٩٦٧ ، فالمشهد من أجمل مشاهد الفيلم من حيث تعبيره عن ثقافة التعايش والفرح بالحياة .

ومن أجمل مشاهد الفيلم التى تعبر عن هذه الثقافة ، وذلك الفرح بالحياة أيضًا مشهد أمهات البنات وهن يذهبن إلى نفس الضريح لإشعال الشموع من أجل بناتهن ، ثم المصالحة بين الآباء الثلاثة ، ويصل الفيلم إلى ذروته مع النهاية فى مشهد يكثف

رؤيته ، ويؤكد إنه يعود إلى الماضى القريب ليتحدث عن الحاضر والمستقبل ، وهو مشهد المواجهة بين مريم والحاج ، إذ ترتدى مريم الحجاب كما يريد ، ولكن من دون أى ملابس أخرى ، وتذهب إلى العجوز فى بيته ، وتفاجئه بإسقاط الحجاب وعندما يراها عارية تماماً يسقط ميتاً على الأرض .

« حلق الوادى » كوميديا جميلة تعبر عن الآلم ، فى بلاد الشمس ، وألوان قوس قزح وبلاد الآفاق المفتوحة التى يراد لها أن تغرق فى ظلام الفاشية والتعصب والجهل .

« صيف حلق الوادى » (١٩٩٥) (*)

جمهور تونس أقبل عليه .. وأدان مخرجه

خيرية البشلاوى

(*) المساء ٢/١١/١٩٩٦

عانينا كثيرا حتى نتمكن من الفرجة على فيلم (صيف حلق الوادى) للمخرج التونسى فريد بوغدير حين عرض فى إطار مسابقة الدورة السادسة عشرة لمهرجان قرطاج.

لم يكن هناك مكان لقدم حتى فقد المسئولون عن دار العرض صبرهم أمام تدافع الراغبين فى الفرجة.. وحدث نفس الشىء فى أثناء العرض الثانى للفيلم، ومن خلال الاتصال بمخرج الفيلم وبمدير المهرجان المخرج التونسى عبد اللطيف عمار (سجنان - عزيزة) تحدد عرض ثالث للضيوف من الصحفيين والنقاد وشاهدنا الفيلم أخيرا..

سبق عرض الفيلم فى مهرجانات برلين وكان وفينسيا أى فى أهم المهرجانات السينمائية، واختير للعرض فى مهرجانات لندن وريودى جانيرو ومونتريال وتورنتو وبراغ وأوسلو وسان فرانسيسكو .. إلخ . إلخ.. وكتب عنه بعض النقاد الكبار أنه عمل يعبر عن ثقافة التعايش والفرح بالحياة وبالتالى أصبحت الرغبة فى الفرجة عليه ضرورة ملحة لتهدئة حالة الفضول التى انتابتنا ونحن نتابع وقائع هذه الدورة فى العاصمة تونس.

هل يستحق ؟

أعتقد أن الفيلم مثل فيلم بوغدير السابق (الحلفاويون) يعد عملا عربيا مؤهلا - فنيا وموضوعيا - لمسألة القبول الدولى، أولا لمستواه التقنى الجيد (صوت وصورة) وقدرة صانعة على إشاعة روح المكان فوق الشاشة، وخلق أجواء إنسانية حية عبر مجموعة من العلاقات على مستوى الأسرة والصداقة والجيرة.

والمكان ضاحية ساحلية (حلق الوادى) بالقرب من تونس العاصمة يستحضرها المخرج وينفخ فيها الروح والحياة باعتبارها البوتقة التونسية الجميلة التى ضمها البحر وضمت بدورها كل الأديان واحتضنت العديد من الجنسيات.

فى هذا المناخ الصافى يختار المخرج ثلاث أسر تونسية تمثل الأديان الثلاثة الإسلام واليهودية والمسيحية.

وفى اقترابه من كل أسرة يصف صانع الفيلم الشخصيات ويرسم بالتفصيل سلوكها اليومى، ويستحضر علاقات الأجيال المختلفة بعضها مع بعض.

عبر هذا الانفتاح الروحى يشير المخرج من قريب وبأسلوب مباشر إلى قضايا

عربية تتجاوز هذا السطح الناعم الضاحك المتسامح، يشير إلى علاقة تونس بأشقائها وبالصراع العربي- الإسرائيلي بصورة أكثر تحديدا.

صراع بعيد

يقول الفيلم - إذا ما حللنا معطياته وتأملنا تفاصيله المسموعة والمرئية - إن هذا الصراع «البعيد» الذى نسمع عنه عبر المذياع لا يعنى سكان هذا «الفردوس» الرائع من قريب أو بعيد، أو لعله عبء عليه، فتخلصت من «شوشرته» بغلق المذياع وقطع صوت عبد الناصر أثناء خطبة يلقيها فى مرحلة حاسمة من هذا الصراع.

لكن كيف لا تتأثر تونس وفراديسها بحرب انهزمت فيها الجيوش العربية عام ١٩٦٧، وكيف لا يتأثر الفردوس وتنهار الصحبة الجميلة ويتفرق الرفاق فى «حلق الوادى»! ويهاجر اليهودى والمسيحى هربا من رياح تعصف بالجمال ؟؟.

وفى هذا المناخ الضاحك «المتسامح» يصبح (الحاج دويل)- جميل راتب - الرجل العجوز المسلم هو الشخص الشرير المرابى (!!) الشبق جنسيا، النهم ماديا والمنافق إجتماعيا (!) وتصبح شخصية جوجو اليهودى هى الأظرف والأكثر إنسانية وصفاء !!! .

وفى هذا المناخ الخالى من الصراعات، الرافض لها، يشار إلى وطنية الشخصية اليهودية وإسهامها فى استقلال تونس كحقيقة ينبغى الإشارة إليها ..!!!.

من أدوات الحياة

ومع هذا الانفتاح الاجتماعى والفكرى والانسانى يصبح الجنس أداة ضمن أدوات الحياة المعتادة وسلاحا مشروعا تواجه به الفتاة المسلمة «مريم» التى تتجرد من ملابسها تماما وتقف أمام العجوز المسلم عارية حتى تواجه شره وقسوته فيسقط ميتا!!

وفى هذا الفردوس الرائع نفسه يسقط بوغدير صانع الفيلم فى هوة الفن الموظف والثقافة الميس رغم ادعاء البراءة وهوة التعصب رغم رفع راية التسامح، ناهيك عن الغزل الرخيص لجمهور خارج حدود تونس رغم إقبال التوانسة على الفيلم ثم ادانتهم للمخرج بحزم وحدة فى الندوة التى أقيمت فى اليوم التالى للعرض .

لقد حصل الفيلم فى مهرجان قرطاج على جائزة أحسن ممثل أخذها الممثل مصطفى العدوانى الذى أدى دور يوسف الأب العرب المسلم، والد مريم الشابة الجميلة ولكنه لم يحصل على احترام الجمهور العربى فى تونس رغم عناصر الجذب التى ضمها الفيلم .

« حبيبة مسيكة أو رقصة النار (١٩٩٥) »(*)

عن النجومية والسياسة وأشياء أخرى

أمير العمرى

(*) جريدة القدس ٢٥/١/١٩٩٦

فيلم « حبيبة مسيكة » (١٩٩٥) الفيلم الروائى الطويل الأول للمخرجة سلمى بكار هو بالتأكيد أكثر طموحا من « التحويلة » سواء فى موضوعه أو فى أسلوبه السينمائى. إنه أحد الأفلام التونسية الجديدة التى تنتمى إلى موجة الأفلام التونسية التى بدأت فى الظهور بعد فيلم « ريح السد » لنورى بوزيد، وسعت إلى تكريس علاقة بين السينما وقضايا الواقع الاجتماعى فى تونس من ناحية، والتعبير عن موقف ورؤية الفنان الذى يصنعها من ناحية أخرى، ونجحت إلى حد كبير فى الخروج عن الكثير من المألوف السائد فكريا وجماليا فى السينما العربية .

سلمى بكار تحاول فى فيلمها هذا اقتفاء أثر النجاح الكبير الذى حققته المخرجة التونسية مفيدة التلاتلى فى فيلمها الكبير « صمت القصور »، فتلجأ إلى موضوع تقول إنها استمدته من حكايات أمها وجدتها، عن امرأة أيضا وفنانة تمارس الغناء والرقص كوسيلة للتعبير عن الذات الأنثوية فى مجتمع ذكورى قائم على مبدأ ابقاء المرأة فى الظل، وفى الفيلم أيضا أوجه تشابه متعددة مع « صمت القصور » سواء فى الكثير من شخصياته، أو فى إيجاد علاقة بين الشخصية الرئيسية التى يتناولها وبين القضية الوطنية السياسية فى تونس الماضى .

يتناول الفيلم شخصية وحياة المغنية التونسية اليهودية الشهيرة « حبيبة مسيكة » التى لمعت فى تونس والمغرب العربى كله فى العشرينيات ، ويركز على السنوات الثلاث الأخيرة من حياتها قبل أن تلقى نهايتها المأساوية من عام ١٩٢٧ إلى ١٩٣٠ .

كانت حبيبة متجاوزة لعصرها لكنها كانت بالتأكيد نتاجا لبيئتها ومحيطها الاجتماعى، محيط الغناء والرقص والسهرات الصاخبة فى عهد هيمن فيه الفرنسيون على مقدارت تونس. تراوحت فيما قدمته ما بين الفن والتسلية، الغناء لمجتمع الصفوة من الأثرياء فى القصور والصالونات، إلى الغناء فى الملاهى الليلية أو الكباريهات. عشقها ثلاثة رجال لكل منهم وجهه وصورته الاجتماعية : أولهم اليهودى الثرى ميمون الذى ظل يطاردها فى كل مكان رغم اعراضها الواضح عنها والتفاتها إلى الشاب الوسيم التونسى الوطنى الشاعر على الشاذلى الذى ينتمى إلى الطبقة الوسطى

المحافظة، لكن الشاذلى رغم هيامه الشديد بها يتخلى عنها تحت ضغوط أسرته التى أرادت له الارتباط بفتاة من بيئته الاجتماعية ومحيطة الدينى، أما الثالث فهو بيير الفرنسى الذى تعرفت إليه فى باريس التى سافرت إليها للتعرف على فنونها وتسجيل بعض أغانيها فى ستديوهاتها .

من خلال هذه العلاقة الشائكة بين أطراف ثلاثة مختلفى المشارب والاتجاهات والظروف، كان من الممكن أن تصنع سلمى بكار دراما تعكس تقلبات العصر ومزاجه العنيف كما تقدم لوحة لمجتمع أواخر العشرينيات فى تونس زمن الاستعمار، لكنها أرادت أن يكون فيلمها حاويا لكل شئ : الحب والغناء والفن والسفر والظروف الاقتصادية فى العالم وقت الأزمة الشهيرة وتصوير بدايات انتشارالسينما والمسرح فى تونس ودخول السيارات، إلى ظهور مطالب المساواة بين الرجل والمرأة فى الهند، وصعود النازية فى ألمانيا التى ترحل إليها البطلة ضمن جولتها الأوروبية، والأخطر أنها طرقت على استحياء أو ربما أيضا على نحو مقحم، موضوع النضال السياسى فى تونس ضد الاستعمار مشيرة إلى الموقف الوطنى المتقدم لبطلتها التى رفضت أن تتحول إلى مجرد وسيلة لتسلية رجال العهد وأعوان الاستعمار، لكنها قدمت لنا هذا على نحو عابر فى إطار الخليط المتنافر من اللقطات التى راعت فيها الاهتمام الشديد بالديكور والملابس وتصفيفات الشعر والإكسسوار والإضاءة، فى كل لقطة على حدة ولكن على نحو يكرس قوالب البطاقات البريدية النوستالجية عن الماضى فى حد ذاتها وليس فى إطار بناء متماسك توظف فيه كل لقطة فى موضعها الصحيح .

لا شك أن هناك جهدا كبيرا فى تصوير كل لقطات الفيلم والعناية بالتفاصيل المرتبطة بالفترة التى تتناولها المخرجة، لكن البناء العام للفيلم يفتقد إلى الوحدة العضوية كما يفتقد إلى الأساس الدرامى السليم الذى يدفع الأحداث فى اتجاه التراكم بما يؤدى منطقيا فى النهاية إلى الخروج بصورة مكثفة عن الشخصية فى إطار العصر، لكننا حتى عندما نصل إلى النهاية إلى الفاجعة لحبيبة مسيكة التى أحرقها حبيبها اليهودى ميمون بسبب غيرته الشديدة عليها، نكون قد فقدنا بالفعل اهتمامنا

بالموضوع كله بعد أن ضلت منا معالمه فى إطار الاستطرادات والتكرار والنقلات غير المحسوبة جيدا لقطعات المونتاج الأمر الذى يؤثر على مجمل الإيقاع العام للفيلم بل ويهدم الجمالية الخاصة لكل مشهد على حدة، والنتجية أننا أمام مادة مصورة هائلة تعجز الامكانيات الفنية للمخرجة (عدم تحكمها فى الإيقاع الداخلى لفيلمها ودفع الحركة بين الشخصيات وتطويرها على نحو يقود إلى فتح نقاط تسلط عليها الضوء ثم تجمع بينها فى النهاية لكى تعطى التأثير الدرامى المطلوب) تعجز عن توليفها معا بالطريقة الإبداعية المتألقة التى لا تجعلنا نغادر مقاعد المتفرجين ونحن أكثر تشوشاً فيما يتعلق بالبطلة وباختياراتها التى ربما تكون قد دفعت ثمنها .

فهل كانت حبيبة مسيكة متمردة حقا على انتمائها الدينى المحدود فى مجتمع إسلامى عربى، وهل كان وراء هذا التمرد دوافع وطنية ترتبط بالانتماء إلى تونس الوطن، وكيف؟ ولماذا رفضت فعلا الهجرة من تونس إلى الخارج قبل ظهور اسرائيل؟ وما هو الدور الذى لعبته ضمن فرقة « الشهامة العربية » في تأصيل الثقافة العربية فى فترة أرادها الاستعمار فترة طمس لمعالم الشخصية التونسية؟ ولماذا رفضت فى لحظة الغناء للقصر فى حين أنها كانت طوال الوقت تغنى فى قصور النبلاء والسادة؟ وكيف ساهمت علاقتها بالشاعر الوطنى فى تغييرها فى اتجاه المزيد من الوعى بما يحدث فى الواقع، وما علاقة أغانيها العاطفية السائدة بالمد الوطنى؟ أو بالأحرى كيف كانت علاقتها بالجماهير من الناس العاديين الذين يمنحوها كل هذا الحب التقدير فى عصر الجرامافون؟ وما الدور الخاص الذى لعبته مجموعة « عسكر الليل » التى أحاطت نفسها بها واعتبرتها ابنتها المدللة ومعبودتها فى الحياة الاجتماعية التونسية ؟ عشرات التساؤلات الأخرى التى لا يشبع الفيلم ببنائه المتخبط أيا منها بل لا يمنحها المساحة التى كانت تستحقها بسبب رغبة المخرجة في التقاط كل شئ وحفظه داخل إطارات متعاقبة من الصور على نحو يجردها من الوحدة والتآلف والانسجام حتى فى أكثر الأبنية إغراقا فى التحرر من قالب الدراما النمطية التقليدية .

والنتيجة أننا أيضا لا نعرف شيئا عن الحاضر من خلال ذلك الماضى الذى أرادت

سلمى بكار أن تحدثنا عنه، الأمر الذى يقصى المعاصرة عن فيلم « حبيبة مسيكة » ويجعله « تابلوه » استعراضى مقصود به التوثيق المصور على الرغم من أنها تركت لنفسها هامشا كبيراً من الحرية فى إضافة بعض الأحداث التى لم تقع أو المشكوك فى وقوعها .

فيلم أراد أن يكون سياسيا ولكن دون سياسة، بسبب الخشية من اقتحام المناطق الخطرة فى التعامل مع موضوع الفرد – النجم والمجتمع، والاكتفاء بإضفاء هالة من السحر والجاذبية على شخصية لا ينقصها على أى حالة شئ من تلك الهالة .

« كسوة الخيط الضائع » (١٩٩٧)(*)

شعارات كبيرة ... عن عمل عابر

كمال رمزى

(*) أدب ونقد ١٩٩٨/١/١٩

كان لابد أن أشاهد هذا الفيلم ثلاث مرات : الأولى كى أتعرف إليه ، وأتلمس قدرا ما من انطباعاتى عنه، ومثل معظم افلام المغرب العربى التى أحبها، وأتابعها بشغف، أملا أن أجد فيها نكهة مميزة، تتباين مع أفلام المشرق العربى، ذهبت لمشاهدته مرة ثانية، بهدف تفهمه، واستيعاب لهجته المغرقة فى محليتها، المثقلة بعبارات فرنسية .. وقبل أن أكتب عنه، حضرت ندوة مع مخرجته الطموح، « كلثوم بورناز »، وبطلته الرقيقة، الموهوبة، « ريم التركى »، ونظرا لأن المخرجة فسرت فيلمها تفسيرا عميقا، لم يخطر لى على بال، أصبح من المحتم أن أشاهده مرة ثالثة، واضعا فى اعتبارى ما قالته صاحبته، ومقارنا بينه من ناحية، وما وصلنى من الفيلم، من ناحية أخرى .

فى المشهد الافتتاحى، الليلى، الداخلى، تتعرف الكاميرا إلى المكان، ماديا، ونفسانيا : نافذة مغلقة فى حجرة واسعة .. آلة التصوير تتحرك بنعومة، من اليمين إلى اليسار.. على الأرفف دمية صغيرة لعروسة، ونموذج لمركب شراعى، ولوحة لحمامة تبغى الطيران، وجهاز تلفزيون.. إنها غرفة توحى بأنها لطفلة. تقتب كاميرا أحمد « بينيس » من « نزهة » – ريم التركى – الراقدة فى فراشها، وجهها من وراء غلالة دانتيلا يتسم بتقاطيع دقيقة، وعلى قدر كبير من البراءة، وإن بدت، بنظراتها الذكية، كما لو أنها لا تخلو من شقاوة، تزحف نحو الهاتف الموضوع بجانبها.. تزيح سماعته، وتطلب – بذقنها – رقما ما، لأن كفيها ملفوفتان بقماش.. لاحقا، تكتشف أن قدميها وكفيها ملفوفان بالحناء الذى ترفضه، وإن كانت قد أذعنت له، مضطرة، تحت ضغط عائلتها، لأن أخاها سيتزوج الليلة، ولابد – احتراما للتقاليد – أن تحنّى أطرافها .

« نزهة»، تحظى باهتمام عائلتها الكبيرة، ذات العدد الضخم: أطفال وشباب، والد ووالدة، أعمام وعمات، أخوال وخالات.

وتنجح المخرجة فى تجسيد الجو المبهج لاستعدادات الفرح، فثمة عجوز يجهز قصيدة عصماء لإلقائها في الاحتفال، وشباب ينقلون بعض قطع الأثاث من مكان لمكان، بينما يتقدم أحدهم ليحمل « نزهه » على ظهره، كى تقوم والدتها باستكمال عملية « الحناء » التى تزعج البطلة، ولكنها تستسلم لحضن والدتها.

حوارات طويلة، مدججة بكلمات وجمل فرنسية، لم أفهمها، تدور بين الجميع، واعتمادا على الصورة، نـدرك أن العائلة جهزت لـ « نزهة »، زيا فاخرا، يطلق عليه

« الكسوة» يتكلف الكثير من المال، ذلك أنه مشغول باليد وتتخلل قماشه الفخم خيوط ذهبية وفضية، ويعتبر تعبيرا عن محبة العائلة لابنتهم التى تبدأبمساعدتهم في ارتدائه تحت « الكسوة » ترتدى بطلتنا سروالا طويلا، « نافشا »، تربطه حول وسطها بحبل رفيع، ثم ترتدى فوقه بنطال الكسوة الثقيل، وبلوزة علوية أكثر ثقلا، وتضع تاجا على رأسها .. وها هى تتحرك، وتسير، مترنحة بسبب كثافة ووزن ملابسها، ويتميز أداء «ريم التركى» بالفكاهة، حيث يكتسى وجهها الطفولى برغبة فى التمرد، على الرغم من استسلامها .

أفراد العائلة جميعا، يهرولون، ويخرجون من الدار .. يركبون سيارات تنطلق بهم فى هرج وصياح .. ينسون

البطلة التى تنادى عليهم ولا يسمعون ، تخرج من باب الدار، وتشتبك شوكة نبات بقماش الكسوة فتنزع أحد خيوطه، فتجلس البطلة على أريكة فى حالة احباط، سائق تاكسى يقف بعربته أمامها .. تركب السيارة، ويدور بينهما حوار طويل، بينما يذهبان سويا، من مكان يقام فيه أحد الأفراح، إلى قاعة زفاف ثانية، إلى احتفال ثالث، بحثا عن العائلة اللاهية، التى لا تنتبه لغياب « نزهة » إلا بعد فترة طويلة .. وطوال رحلة « نزهة » تتخفف شيئا فشيئا من « الكسوة » الثقيلة، لتعثر أخيرا، على أسرتها .

لم تكن هذه المشاهد الأولى كافية لاستيعاب تفاصيل الفيلم الذى لم استوعب منه سوى خطوطه العامة .. سالفة الذكر.

فى هذه المشاهدة، حاولت فهم لهجة الحوارات، والانتباه إلى ما قد يكون فاتنى أثناء المشاهدة الأولى .. وفعلا، تبينت أن بطلتنا عائدة من فرنسا، بعد طلاقها من زوج أحبته، واختارته، واقترنت به، على الرغم من أن أهلها لم يوافقوا عليه. وهذا يعنى ، أنها، أصلا، ذات شخصية مستقلة، تنزع إلى التمرد.. وهى لم تعد إلى وطنها مهزومة، ذلك أنها وإن كانت وافقت على طقوس « الحناء » وارتداء « الكسوة »، فإنما وافقت على مضض، وأنها تصر على التحرر من خلال التخلص من « الكسوة » جزءا بعد جزء.

وفيما يبدو أن سائق التاكسى، حاول مغازلتها، ولكنها صدته بلا تردد، وهاجمته كرجل شرقى، لايرى فيها سوى « أنثى »، مما يجعل السائق، خفيف الظل، يتراجع، ويعاملها كإنسانة، ويقف بشهامة إلى جانبها، ويتعهد بأن يبحث معها عن عائلتها.

نظرات « نزهة » تتعلق بعازف « كمان » موهوب، اسمه فى الفيلم « خليل »، ينتقل بآلته من زفاف لآخر، كى يشنف آذان المحتفلين بمعزوفاته، ويتبادل « خليل » نظرات الهيام مع بطلتنا التى احبته « من أول نظرة ».. ولأنها تخلصت من حذائها، وأخذت تمشى « حافية » فإنه يحذو حذوها فيخلع حذاءه ويسير مثلها حافيا ويلتقى بها أكثر من مرة، ويبد وكما لو أن قصتها ستمتر إلى نهايتها السعيدة، إن قصة الحب « من أول نظرة »، هذه ومسألة تماثل الحفاء، من الأمور التى تسطح الفيلم، وتجعل له مذاقا ساذجا .

وإذا كان « كسوة » يهدر الكثير من وقته فى الانتقال من فرح، إلى حفل زفاف، ومن معزوفة إلى رقصة شرقية، فان الفيلم يهدر وقتا إضافيا فى مناجيات نزهة لنفسها، وهى تتأمل مدينة « تونس » ليلا، وتتنسم رائحتها، ولا يكاد يظهر من المدينة الجميلة حقا سوى أنوار المصابيح من بعيد!.. لقد كان هذا المشهد يتطلب مكونات تختلف عما هى عليه، فتونس – العامرة بالحياة واقعيا – تظهر فى الفيلم خالية من البشر، اللهم إلا التجمعات فى قاعات الأفراح، لذلك فإن « كسوة » وهو يتابع مسيرة بطلته، فى الشوارع الخاوية، والدروب الخالية، يفتقر إلى دفء الحياة .

فى ندوة عقدت مع كاتبة السيناريو، المخرجة « كلثوم برناز »، الوافدة من عالم « المونتاج » وفى حضور بطلة الفيلم، « ريم التركى »، قالت كل منهما كلاما كبيراً، عن دلالات عملهما .

قالت « كلثوم » « إن الفيلم بمثابة ترجمة ذاتية لها، فقصته حدثت لها فعلا، وإنها عندما ارتدت « الكسوة » شعرت بأنها أقرب إلى الأغلال القاسية، وأنها تخبطت بداخلها، وتحت ثقلها، تماما مثل « نزهة »

وواصلت المخرجة : استخدمت « الكسوة » كرمز للتقاليد الصارمة التى تعوق حركة المرأة، وأن « الكسوة »، فى الوقت ذاته ترمز لأصالة الحضارة، وفيها أشياء إيجابية، تكتشفها، « نزهة »، وتتعايش معها، على نحو ما، فى النهاية .

وبدورها، ذكرت « ريم التركى »، أن « نزهة » – كما فهمتها – هى امرأة تعانى فقدان الجذور، وأنها، فى بحثها عن هويتها، ترمز للمرأة العربية التى لاتزال ترزح تحت وطأة التقاليد.

وقبل انتهاء الندوة، أكدت المخرجة أن الجانب الفرنسى فى الإنتاج، لم يتدخل فى السيناريو أو الحوار أو الإخراج... وأنها قدمت، بإرادة حرة، صورة للمرأة العربية القومية، الفاعلة، على نقيض الصورة التى يفضلها الغرب للمرأة العربية : المضطهدة، الضعيفة، الضحية.

وعلى ضوء هذه الأقوال الجميلة، أعدت مشاهدة الفيلم! سواء كانت هذه الأقوال تعبر فعلا عن ماتعتقده « كلثوم »، و« ريم »، أم أنه من باب « الكلام »، فإن محك الحقيقة يتمثل فى العمل على الشاشة.. ما يعلن عنه، ويوحى به.. وهنا، بعد المشاهدة الثالثة، تتجلى المسافة واسعة بين « الأقوال » و« الفيلم ».

الكسوة (الزى)، فى « الكسوة » (الفيلم)، تصر أن تكون مجرد زى تقليدى، فولكلورى، محلى، احتفالى، لا أكثر ولا أقل .. إنه لا يرتقى أبدا إلى مستوى الرمز .. ولا يوجد فى الفيلم الخفيف، أى تقاليد من الممكن أن تكون مزعجة، أو توحى بأن البطلة، أو غيرها من النساء، تبحث، وتبحثن، عن جذورهن، أو تتمردن، على واقعهن ... إننا بإزاء امرأة فى « رحلة » أو « نزهة » ليلية، تنتقل فيها من قاعة أفراح لأخرى !؟

نعم، لم يقدم الفيلم المرأة كضحية، كما يريدها الغرب .. ولكن قدمها كمدللة، لطيفة، ترصع حجرتها بعرائس الأطفال ، لكننا بالمقابل لا نعرف شيئا عن تعليمها أو ثقافتها، والواضح أنها لا تعمل، وهى فى هذا، ترضى شيئا فى عين الغرب .. وبالتأكيد، تأتى فقرات الغناء والرقص، فى حفلات الزفاف التى تغشاها « نزهة » والتى تكاد تحول الفيلم إلى سلسلة فقرات فنية، شعبية، لتبهج العيون الفرنسية، التى يسعدها أن تطالع إلى جانب « الفولكلوريات »، زخارف واجهات بيوت تونس القديمة، الخلابة، التى يقدمها الفيلم بسخاء .

« كسوة الخيط المقطوع »، قد يكون مسليا، طريفا، ولكن .. لا علاقة له بما قالته مخرجته الجديدة، وبطلتة ذات الوجه الصبوح، الطفولية الطابع، قليلة الحيلة، سريعة البكاء، التى تنجح فى أن تجعل المشاهد مبتسما، وهى تنتقل من انفعال لحظى بسيط، إلى انفعال سريع عابر .

من صور الوعى بالأزمة (*)

محسن ويفى

(*) الورقة المقدمة فى ندوة صورة الوطن
والمواطن التونسى فى السينما التونسية فبراير ١٩٩٦ .

لأسباب عديدة لم تبدأ السينما العربية الجديدة عشية هزيمة ١٩٦٧ مباشرة ، وبرغم التمهيدات على مستوى الإبداع السينمائى (فى مصر مثلاً ، صلاح أبو سيف ، يوسف شاهين ، سيد عيسى ، توفيق صالح) والنقد والتنظير السينمائيين (جماعة السينما الجديدة ومجلة الغاضبين عام ١٩٦٨ فى مصر) اللذان ظهرا بعد عام الهزيمة كجزء من حالة الغضب التى انتابت كثيرا من المثقفين والمبدعين العرب على اختلاف أدواتهم الفنية والفكرية النوعية الخاصة وعلى اختلاف رؤاهم الفكرية إلا أن الصراع مع العدو الصهيونى كان مازال مستمراً رغم الهزيمة ، وكان الشعب العربى ومثقفوه مايزالوا مصرين على مواصلة النضال واعتبار أن التناقض مع العدو الإسرائيلى هو التناقض الأساسى الذى لا يزال يحكم حركتهم واتجاه وعيهم ، كما أن تمثل الواقع وطرح أسئلة الأزمة وإبداعه سينمائيًا على المستوى الذاتى لاشك يحتاج إلى وقت للتأمل وللتمثل ، والأهم من ذلك أن كثيراً من الافلام راحت - تأكيداً لمسألة التناقض الأساسى مع العدو - تؤكد على معنى الصمود وأن "لاصوت يعلو على صوت المعركة (فيلم الظلال على الجانب الآخر لغالب شعث ، وأغنية على الممر عن مسرحية لعلى سالم وإخراج على عبد الخالق والعصفور ليوسف شاهين) ، كما أن الانفكاك من كثير من سياسات نظام ما قبل ١٩٧٣ على كافه الأصعدة لم يحدث مرة واحدة إنما كان يتم بانتظام وعلى فترات لكن بتؤدة وانتظام .

ولذلك لم يكن من الغريب أن تظهر هذه السينما العربية الجديدة بعد عام ١٩٧٣ على أيدى مخرجين عرب حاولوا أن يعبروا عن تناقضات واقعهم الخاص - وقد هزتهم الهزيمة لا (انتصار) ١٩٧٣ - وأن ينتهجوا طرقًا مختلفة فى السرد السينمائى لانقول إنها تمثل قطيعة مع ما هو سائد وإنما تحاول الاستفادة من كثير من فعاليات هذه السينما الواسعة الانتشار فى ابتداع والتعبير عن أفكارهم ورؤاهم الخاصة والمتطورة بالفعل (العصفور والاختيار ليوسف شاهين ، التلاقى لصبحى شفيق وغيرهم) .

غير أنه يمكن اعتبار الثمانينيات هى فترة إنضاج لما قبلها من سينما كانت خجولة وجنينية وتبدو كالمحاولات الفردية الضيقة خاصة أنه على الصعيد الاقتصادى والسياسى بدأت تلك السياسات تأتى أكلها وعدو الأمس أصبح صديق اليوم وتم التخلص من كثير من المؤسسات والتوجهات التى اعتبرت قديمة ولاتصلح للغة اليوم (ومنها القطاع العام فى السينما مثلاً) ، كانت الثمانينيات بداية حقيقية لسينما

مختلفة وجديدة بالفعل عما هو سائد وله ثقل التقليد المتوارث العنيد ، ولم يتم الاستعانة ببعض مما هو سائد ومعروف من طرق السرد السينمائى إلا ذلك الذى يخدم الرؤية الفكرية المختلفة لهؤلاء المخرجين .

هكذا راحت مع بداية الثمانينيات تتلألأ فى سماء السينما العربية أسماء المخرجين : من مصر خيرى بشارة (الأقدار الدامية ، العوامة ٧٠ ، الطوق والأسورة) ، رأفت الميهى (للحب قصة أخيرة) ومحمد خان (الحريف وطائر على الطريق) ، داود عبد السيد فى (الكيت كات والبحث عن سيد مرزوق) ومن بعدهم شريف عرفة فى (سمع هس ويا مهلبية يا) بصرف النظر عن ما له بعد هذين الفيلمين تحديداً وهما من تأليف ماهر عواد وانتاج جماعى مشترك ويسرى نصر الله فى (سرقات صيفية ومرسيدس) حتى رضوان الكاشف فى فيلمه الوحيد (ليه يا بنفسج) ومحمد ملص فى (أحلام المدينة ، والليل) وأسامة محمد فى (نجوم النهار) وعبد الحميد عبد اللطيف فى (ليلى ابن آوى ورسائل شفوية) والمخرجين الثلاثة من سوريا ومحمد ركاب فى « حلاق درب الفقراء » من المغرب ، وأيضا فى تونس : نورى بوزيد فى (ريح السد وصفائح من ذهب) تحديداً وناصر خمير فى (الهائمون) و« طوق الحمامة المفقود » ، وفريد بوغرير فى « عصفور السطح » و« مفيدة التلاتلى » فى فيلمها الجميل « صمت القصور » ، وغيرهم .. كل هؤلاء المخرجين وقد هزتهم التغيرات العاصفة التى حدثت فى الواقع العربى فأخذوا يعيدون السؤال : ما الأزمة وما تشكيلاتها وهل تعود إلى أسباب طارئة أم أنها كامنة فى بنية الواقع العربى وأسسه ذاتها ، أصبحت السينما بالنسبة لهؤلاء – مع التباين والاختلاف – هى تعبير ذاتى عن تناقضات عميقة وإشكاليات حادة ، وهم جميعًا يحاولون الوصول بطرق سرد مختلفة عما هو معروف وسائد ، قد لايكونون جميعا نجحوا فى الوصول إلى لغة سينمائية خاصة ترتبط بالعناصر الغنية للثقافة العربية وروافدها الثرية بحق ، غير أنهم حاولوا التعبير عن أزمة مجتمعهم بآليات سينمائية مختلفة ، وقد يلاحظ عند أغلب هؤلاء مسألة الرجوع إلى الماضى الجميل على طريقة الرومانسيين ، بل من أجل الكشف عن تناقضات واقع ، وحاضر ما يزال يرسخ فى على طريقة التبعية وما يزال يؤكد على عناصر التخلف فى الماضى ، مع ملاحظة أن أسباب ذلك قد تكون مختلفة تمامًا عند دراسة حالة كل مخرج على حدة سواء فى تشخيصه لأزمة الواقع الآنى أو فى طريقة تحليله السينمائى الصورى بطبيعة الحال .

خصوصية الوضع السينمائى فى تونس

عمر السينما الوطنية فى تونس (أقصد السينما الروائية) ثلاثون عاماً تقريباً – منذ فيلم « الفجر » لعمر خليفى – كما أن عمر هذه السينما كصناعة يدور فيها رأس مال (إنتاج – إبداع – توزيع) أحدث بكثير من الثلاثين عاما وربما يكون هذا العمر الحديث قد أتاح لبعض المخرجين التونسيين – مع عوامل أخرى سياسية واقتصادية وجغرافية أيضاً – الحرية النسبية فى التعبير الفكرى والتشكيل السينمائى المتحرر من تقاليد راسخة وعبء التنميط السينمائى مثلما هو الحال مثلاً فى بلد كمصر ، ولذلك كان لهذه السينما – عند بعض مخرجيها – جرأة الولوج إلى موضوعات ماتزال تعتبر من التابوهات المحرمة عند غيرها من سينما البلدان العربية الأخرى بل عند أفضل ممثلى سينما هذه البلدان أنفسهم مثل موضوع الهوية (حضاريا – أو سياسيا) أو الجنس أو الأبوية الاجتماعية على هذا النحو الصريح الذى يعكسه بعض من مخرجى السينما التونسية منذ منتصف الثمانينيات ، قد تكون هذه الموضوعات تم طرحها بطريقة أو بأخرى من قبل حتى من خلال السينما المصرية السائدة فى بعض لحظات التأزم السياسى والاجتماعى ، غير أن الوعى بوجود أزمة هيكلية تضرب فى صميم المجتمع العربى نفسه وتتصل بمكوناته الأساسية لم يتم طرحها إلا فى أفلام (الهائمون وطوق الحمامة المفقود) لناصر خمير ، وأفلام نورى بوزيد (عصفور السطح) لبوغدير (صمت القصور) لمفيدة التلاتلى أيا كان الاختلاف فى رؤاهم الفكرية وطرحهم السينمائى الجمالى .

ناصر خمير والصورة الحضارية القائمة

« وفيلمُ الهائمونَ هو المدخل ، واعتبر طوق الحمامة المفقود هو الحلقة الأولى من سلسلة من الأفلام تقدم فكرة واضحة عن الحضارة العربية الإسلامية بصفة عامة ، كما لو أننى فى ذلك الحكواتى فى القرن التاسع أو العاشر ميلادية الذى ساهم فى تبلوره قصص ألف ليلة وليلة .. أنا أعتبر نفسى حكواتيًا ولكننى لست قاص حكايات فقط وحواديت بل قاص حضارة يحاول أن يضيف إلى ألف ليلة وليلة قصصاً أخرى تغطى الماضى وتعبر عن الحاضر وآمل أن تكون محتضنة للمستقبل » كما يستطرد «ناصر خمير» فى نفس حواره مع خميس خياطى (مجلة اليوم السابع ١٩٩٠/٢/٢) :

« فى الفيلم الأول كنت أبحث عن الأندلس ، أما فى الفيلم الثانى فإنى انطلقت من فكرة الأندلس ثم رويداً رويداً غادرت الأندلس ولم يبق من الأندلس إلا العنوان وكذلك ابن حزم بالنسبة لى كانسان مولود فى تونس أول اكتشاف لموضوع الحب كان عبر طوق الحمامة كما العديد من شباب تونس وهو الشئ الذى جعلنى أبقى وفيًا لذكرى الاكتشاف تلك » .

عند ناصر خمير أصبح استلهام منهج التقدم والازدهار للعرب أيام الأندلس خياراً طموحًا لأزمة هذا الواقع الآنى مع ما يتطلب ذلك من البحث عن جوهر السماحة والحب بعيداً عن اجواء وثقافة التعصب والارهاب والسلفية الفكرية التى يطرحها البعض . والأهم أن ناصر خمير قد استلهم فى سرده السينمائى بعضًا من أدوات التراث العربى الفنى العظيم منهج الحكواتى وتداخل السرد على طريقة القصص والأساطير العربية – بطريقة صورية جمالية للوصول إلى كنه وجوهر الحضارة العربية الإسلامية واهم ما فيها من فعاليات (فعل ذلك شادى عبد السلام وأن استلهم من الحضارة الفرعونية مرجعية صورته السينمائية ، التكوين ، الإيقاع ، ناهيك عن رويته الخاصة).

طوق الحمامة

إن التداخل فى السرد وتكوين الصورة ذات البعدين (والبعد غالبًا عن المنظور عمق المجال) إنما يرتبط بفيلم « طوق الحمامة » الذى تتداخل خطوطه وهندسيته كى تخلق لوحة عربية خالصة تفيد فى فهم معنى الخط (كما يقول الشيخ فى الفيلم) فى كونه صلة بين العالم الظاهر والعالم الباطن وهو ما يرتبط بطبيعة الحال بما تبحث عنه الشخصية الأساسية (حسن المريد والخطاط) عن كنه الحب وجوهره ومعناه ورحلته فى الشكف عن الستين اسمًا للحب فى اللغة العربية التى قيل له إنها تحويها ، بحث «حسن» عن الحب فى الحضارة الأندلسية هو « .. الحب للداخل ، لا الحب كتسلط على الغير أو جمع ما يمكن جمعه من كذا أو كذا .. الحب هو رجوع إلى الجوهر وإيجاد من خلال الحوار العلاقة التى لا يمكن تفسيرها » .. و « الحنين إلى الأندلس هو حنين إلى منبع الحب على أساس أن الأمة التى لها فى لغتها ستون اسمًا للحب ، كيف إنها

الآن لا يمارس الحب فيها إلا كسرقات ، كنشل ونهب ، وبشئ من الشعور بالذنب !! عندما كنت أكتب » طوق الحمامة المفقود » كنت أحمل سؤالاً وحيداً : لماذا بعثنى الخالق على الأرض ؟ إذا كان بعثنى لسبب ، فأنا أحب أن اعرف هذا السبب : ما الشئ الذى عندما أرجع به له لا أرجع ويدى فارغة ؟ وجوابى : هو الحب » ..(من حوار ناصر مع حسام علوان العدد ١٠ / ١١ / ١٩٩٥ من مجلة « الكتابة الأخرى » القاهرية) .

رحلة ناصر خمير وشخصية (حسن) هى رحلة معرفية فى الأندلس بحثًا عن الجوهر لأزمة تتعاظم أسبابها ومظاهرها المختلفة فى مجتمعنا العربى الآن ، فهى ليست حنيناً لماض غاب واندثر إنما هى رحلة من أجل استكناه حلول معرفية لأزمة واقع الآن ينشغل به «ناصر خمير» ويتدثر بعذاباته المحبطة .. فالآن .. « ثمة ركاكة فى التفكير تسلطت علينا مع استعراضية تامة وشعور بالقوة وهذه كلها أمراض الضعفاء » (ناصر خمير فى نفس حواره السابق) ، الحنين إلى الماضى – كما قلنا – ليس مرضاً رومانسياً مصاباً به خمير ، إنما هو الحلم الذى يستنهض زمن ويعلى راية انتكست أعلامها منذ زمن طويل . والتعرف على « الجوهر » لا الظاهر ، كشف كنه الباطن لا التعامل مع المكشوف هو الطريق لاسترجاع الحلم / الأمة / الحضارة وبهذا المعنى قد يكتسب الحب فى « طرق الحمامة » معنى شاملاً يتجاوز السائد الغث فى الثقافة والممارسة العربية الآن ... الحب بالمعنى الذى يعرضه « خمير » فى فيلمه هو نقيض للقهر ، وسلب الذات من أهم ممتلكاتها : الحرية .

البناء الدرامى والسينمائي في طوق الحمامة

ليس هناك حدث درامى محدد يعرض وينمو ويتفاعل ثم ينحل كما هو الأمر فى الدراما الأرسطية محدثًا تطهيراً انفعاليًا في مشاعر وأحاسيس المشاهد / المتلقى ، عندما يبدأ الحدث من المجهول الذى قد لا يدركه المشاهد إلى المعلوم وتزول علامة الاستفهام عما قد تم استغلاقه لوعى المشاهد أثناء تطور الحدث ، فى « طوق الحمامة » يعتمد البناء الدرامى على تصاعد وتفاعل مجموعة من المشاهد تنتج علامة استفهام

تؤدى بنا بدورها إلى مشاهد / مستويات أخرى كى تتفاعل بدورها منتجة علامة استفهام على مستوى معرفى أكبر ، فكأن البناء الدرامى يتصاعد– فى نهاية التحليل – عبر نمو وتفاعل عدة مشاهد / مستويات معرفية من المعلوم إلى المجهول ، ففى البداية نكاد نحس مع « حسن » أننا نعرف كنه الحب / الوجود وذلك مع اكتشاف بطلنا لعدد اثنين وثلاثين اسماً للحب ثم بعد قليل نعرف – كما يقول الشيخ – أن عددها فى اللغة العربية ستون اسما ! غير أن حركة الدراما عبر الدوامات والعقد المختلفة (التى تسلم بعضها لبعض دون تثاقل ذهنى ترتبط معا . بمعنى جوانى يحرص الفيلم على استمراره منذ البداية وحتى النهاية) تسلمنا إلى تفاصيل أخرى : زين اليتيم الذى يوصل الرسائل من وإلى المحبين وينتظر عودة والده كى يحول القرد إلى أمير (كما كان) ثورة المعدمين ، كتاب يبحث عنه المريد دون معرفة اسمة واسم مؤلفه ، رحلة الشيخ الخطاط إلى مكه – فجاءه ليس بغرض إلا محاولة وصل النسب ونداء نداهة غامض ، ابنته ليلى التى يهيم بها الخطاط المريد ولا نراها إلا على أرجوحتها ، ذلك الذى مات وهو يحلم بأميرة سمرقند (ما من حلم إلا وله مثيل) وتلك الشخصية – عزيز – التى تشبة أميرة سمرقند في الأوراق المنزوعة (والتى يفتقدها حسن وتغيب دون أن يعرف المزيد عنها) ، وقلم ذلك الخطاط الذى أمضى عشرين عاماً فى إبداع حرف الواو والذى هو حرف وحيد وفريد على هيئة المصور .

هل تمضى رحلة الدراما من المعلوم إلي المجهول عبر رحلة عكسية للدراما التقليدية ؟ ويتركنا الفيلم فى حيرة أمام علامة استفهام تكبر وتكبر حتى تصبح فى النهاية بحجم ذاته!؟ إن ذلك السبيل الدرامى الذى اختاره خمير (كاتبا ومخرجاً) هو الأفضل كى ينقلنا مع الدراما من الظاهر إلى الباطن ويجعلنا رويداً رويداً نستعد ونتطهر مع نمو الدراما للولوج إلى الجوهر المستغلق أو الباطن المتعذر ، فرحلة المريد حسن لاكتشاف اسماء ومعانى الحب والذى هو : « أعزك الله أوله هزل وآخره جد » تتداخل مع ثورة المستضعفين الذين هم ينتظرون منذ مدة حول المدينة ويستعدون للهجوم عليها (ماطبيعة هذه الثورة ومن مشعلها وما هدفها .. فقط نعرف أنها تنشر الدمار والحرائق « من ليس معنا فهو ضدنا » .. هل هى ثورة بتعبيرنا الحديث مضادة للحب الذى يبحث عنه حسن؟!) وزين الصبى ورفيق حسن فى البحث وناقل رسائل

العشق والغرام ، هل مات كي يحقق حلمه بلقاء أبيه هناك فى الجنة أم أن والده جاءه من مكان ما - بعد طول انتظار - طلبا للحب ولم الشمل ؟ وعزيز هذا الذى يختفى فجأة .. وأميرة سمرقند التى تنتظر حبيبها الذى رأته في حلمها الشفيف ، وذلك الذى مات قبل أن يسعد بلقيا حبيبته أميرة سمرقند ، ثم حرف الواو الحرف الوحيد الذى يتضمن لماذا ؟ وحيد وفريد على هيئة المصور ، حرف مسافر .. والذى يملأ الشاشة فى نهاية الفيلم ، هل هو الحب ذاته يداخلنا إلى نهاية الرحلة رحلة الخلاص أم هو كطبيعته وهيئته - سؤال يدخلنا إلي رحلة استفهام جديدة مرة أخرى ؟! على هذا النحو (تنمو) الدراما نحو الاستغلاق لا نحو الانكشاف والمعلوم وتستحثنا على آحاد من الأسئلة المستغلقة نحو عالم الباطن والجوانية .

اتسق إيقاع الفيلم مع دراميته وجوهره ، فهذا التمهل الذى يطبع مشاهد الفيلم جميعًا (بتنويعات متسارعة أحيانا فى نهاية كل ذروة / سؤال) يدفعنا نحو التأمل (بحركة الكاميرا والقطع الهادى المتناغم) والتعمق (الخروج من الضوء إلى الظل أو العكس بحسب تطور السؤال المعرفى داخل الفيلم) فيما نراه ويدعونا أن لا تأخذ بظاهر الحكى بل بتفاعل المشاهد وصولاً للباطن وطرحًا مستمراً للسؤال عن تلك الصلة بين الظاهر والباطن .. أهو الحب أم الخط العربى أم حرف الواو أم أن كل هذا هو شئ واحد متماثل بتظاهرات مختلفة ؟

ريح السد والأزمة

من « ناصر خمير » فى « طوق الحمامة » الذى يطرح سؤالا حضاريا حول الحضارة العربية الإسلامية وأزمتها إلى نورى بوزيد الذى يطرح نفس السؤال ، ولكن بطريقة مختلفة أكثر عينية وأكثر تشخيصًا تعنى بالواقع التونسى فى المكان والزمان والتيمة الرئيسية وإن صلحت الدلالة العامة للصورة - وبالذات فى « ريح السد » موضوع تناولنا فى هذه الورقة - فى الإشارة إلى تلك الأزمة التاريخية فى مختلف البلدان العربية جميعاً ، فالأزمة عند « نورى بوزيد » محددة .

« ربما لا تكفى كلمة هزيمة للتعبير عن وضع العالم العربى ، لأن الأزمة التى يتخبط فيها فى أعمق من أن تكون مرتبطة بهزيمة ١٩٦٧ لأنها ليست أزمة ظرفية

أو متمركزة فى بلد دون الآخر بقدر ما هى أزمة تاريخية هيكلية ، متجذرة ، وترجع أصولها إلي الانحطاط الحضارى الذى عاشته البلدان العربية الإسلامية منذ قرون عديدة » (من مقال لنورى بوزيد بعنوان سينما الوعى بالهزيمة فى مجلة الطريق - العدد الرابع سبتمبر ١٩٨٨) .

سوف لانعول كثيراً علي ماكتبه نورى بوزيد فى تناولنا لفيلمه « ريح السد » - ١٩٨٦ - وإنما أردنا من هذا الاستثمار الإشارة إلى ذلك الهم المشترك الذى يكاد يجمع بين كوكبة من المخرجين العرب الجدد بداية من الثمانينيات فى الاهتمام بواقعهم الخاص انطلاقًا من وجود « أزمة هيكلية » عامة وأيضا للإشارة إلى ذلك المشترك مع « خمير » برغم الاختلاف البين بينهما فى الرؤية الفكرية والمعالجة السينمائية لهذه الأزمة مع أنهما ابناء جيل واحد وزمن واحد وبلد واحد .

يدخلنا الفيلم منذ البداية إلى لحظة التوتر والأزمة التى يعانى منها بطلنا (هاشم) ، فالمشهد الأول للفيلم هو استعدادات على قدم وساق للعرس وعلى عكس المتوقع لايحس هاشمى (العريس) بالفرح بل إنه لا يلقى حتى بالتحية على الحضور اللاتى يجهزن له العرس ، والبشاشة والزغاريد والسعادة على وجوهن جميعًا وهن يحوطن الأم ، وجه «هاشمى» متجهم، تكتنفه مشاعر غامضة، ومتناقضة ومترددة يدخل من مكان فيضيق به إلى مكان آخر فيحس بالاختناق حتى يخرج منه، مع خروجه إلى الفضاء الخارجى حيث يدخل الورشة ثم هروبه من تلك المرأة التى تغويه عن نفسها ثم عبارة : «فرفط مش راجل» مكتوبة على الحائط وحوار فوفط مع الأسطى حول ضرورة اعطائه ماله .. ثم استعدادات الفرح مرة أخرى وقول أم هاشمى : إننى لن أنام هذه الليلة (ليلة عرسه) حتى يهنئ زوجته ثم فلاش باك للهاشمى (وهو صغير) والأسطى فى مشهد الاغتصاب . بهذا المشهد الافتتاحى تتضح مشاعر «هاشمى» الغامضة وأزمته معًا ، فهو لا يعيش حاضره وإنما يكاد يأكل روحه ذلك الذى حدث وهو صغير فى ورشة النجارة هو وبطلنا الآخر «فرفط» .

كابوس التخلص مما يحدث غير قابل للمقاومة والانفلات منه ، لأنه ليس أمراً خاصًا بماض غاب واندثر مع طفولتهما إنما هو حاضر بمعرفة الناس إياه وسخريتهم

منه (بالنسبة لفرفط) ، ويسبب متطلبات لحظة أخرى (العرس بالنسبة للهاشمى) كما أن دلالة ما حدث وتظاهرة مازالت مستمرة فى مظاهر أساسية كثيرة تسلط الآب (كمستوى دلالى معرفى) وافتقاد الحميمية فى واقع منظم بطريقة تراتبية تفرض القهر وتحجم لتغيرات الواقع وتفاعلاته المختلفة .

يقول هاشمى فى حواره مع ليفى :

عمرى ماحكيت مع أبى .

فقط حكيت معك .

منذ زمن طويل وأنا احكى مع فرفط

كل الناس يتركونى لبيوتهم .

لحظات الماضى والطفولة الأول واللعب والقفز على الشاطئ مع روزا وجاكوهى لحظات مفارقة يتذكرها بطلنا كنقيض برئ أمام جهامة واقع لا يحس فيه برجولته ويعيش تحت وطأه تسلط أب (العلاقة بينهما أبعد من أن تكون علاقة كراهية / حب وإنما هى علاقة محسوبة ومنظمة بطريقة قهرية تؤكدها كافة علاقات الواقع الأخرى ، لذلك يمكن اعتبارها دلالية أكثر من كونها تستند إلى معطيات درامية محددة داخل الفيلم) ثم إن عليه الدخول فى امتحان عسير ينتظره الكل ! ولذلك فهو دائم الهروب من حاضره إلى ماضيه (البرى/المغتصب) فالحلم بالقديم ليس كله براءة بل هو يحتوى على سبب أزمته الأولى التى يحاول بسببها أن يهرب من حاضره (العرس) إلى ماض آخر حيث الألفة والغناء الجميل والذكريات الحلوة (ليفى وروزا وجاكو وعلاقة الهاشم « بهم وبفرفط وهما بعد طفلين) يتداخل السرد عبد الحاضر / الماضى ويأخذ من وجهة نظر الشخصية الرئيسية (الهاشمى/فرفط) وبلغة المخاطب/الراوى نتعرف على أزمتهما متداخلة مع أزمة واقع متناقض ما يزال يتحكم فيه منطق الغيبيات (مشاهد خروج الجن من جسده حيث البخور والحجاب، ويلتف نسوة مذعورات يتمتمن بالأحجية ويدعون أولياء الله الصالحين بالنجاة وخروج الجن ، ويتكامل هذا المنطق مع منطق التسلط التراتبى : الأب / الأسطى فاغتصاب الأسطى (عمار) لفرفط وهاشمى وهما بعد طفلين يعادله تسلط الاب فى الحاضر عليهما : والد فرفط منذ المشهد الأول للفيلم

يضربه ويزيد آلامه بتذكيره باغتصابه ويرمى له أشياءه فى الطريق ، ووالد هاشمى يزجره لمجرد أنه تسائل لماذا دعوا (عامر) لعرسه ، ثم هو دائم ضربه أيضا ولم يحادثه (فى حوار أليف) فى حياته ، ويكاد يربط الفيلم بين هذا التسلط وبين تظاهراته : فى عادات الأكل والشرب (مشهد المائدة والاستعداد للزفاف حيث الأيدى الممتدة إلى الأكل والأفواه مكتظة بالطعام) ، ممارسة العادة السرية (من جانب هاشمى) ورفضه - فى ذات الوقت - لغواية النساء للأشباع ، قهر الذات / الجسد . وخلاص مؤجل مع الذكريات والماضى المتناقض ، هروب دائم من كلتا الشخصيتين (فرفط يريد الهروب من صفاقس إلى تونس ، وهاشمى يكاد يعيش مع كابوس الماضى الخاص فى ذكرياته الحلمية البريئة) .

ومع محاولة هذا الهروب يقول « هاشمى » لصديق فرفط مهول لو مشيت فيرد فرفط مهبول لو أبقى .

حتى علاقتهما برغم عاطفيتها وحيميمتها إلا أن مشاعر الخوف تكشفها أيضا ففرفط - هو الوحيد - الذى يعرف بسر هاشمى .

فى مشهد يجمع الصديقين ، ينظر أن إلى صورة فرفط الهاشمى : إن جاكو كان يريد أن يكبر وأنا كنت عايز أبقى صغير لكن أنت مش باين عليك وبنظرة قوية فى عينيك مفهمتهاشى .. لا عرفتك تخوف ولا عرفتك خايف !

فينزعج هاشمى بشده وينهره ، فينبهه الآخر بأن اسمه فرفط وليس (عامر)! شخصية «فرفط» تبدو نقيض شخصية «هاشمى» أو هى نصفها الآخر المناقض ، فمن تكتم هاشمى يبدو فرفط بحبوحًا ، وبرغم أن أزمتهما واحدة تقريباً إلا أن أحداً لا يعرف مأساة هاشمى على عكس فرفط الذى يكتب بنفسه علي الحائط : « فرفط مش راجل » ، ينطلق فرفط فى المكان (دائم الحركة ، علاقة حرية بالبحر وصداقة ، يصاحب ذلك الصبى ، ينطلق فوق الأسطح كالعصفور ، همه الدائم هو قتل عامر حتى يتخلص من فضيحته أمام الجميع أيضا) على عكس هاشمى المنطلق فى الزمان - عبر ذكرياته وثباته فى مكنة محدودة (هى تعبيرات اختناق - تسلط - تنفس - حرية ، المنزل - العرس ، أمام البحر (لا داخله كفرفط) ببيت ليفى على الترتيب) .

تبقى من تلك الشخصيات الهامة الثرية التى يعرضها السرد شخصيتان على درجة عالية من الأهمية فى استكمال لوحة التناقض الذى يكتنف الواقع فى لحظة تاريخية محددة تمثل إحداهما دلالة مباشرة لهذا التناقض وتمثل الأخرى نقيض الأب التسلط الذى تعانى منه الشخصيتان الرئيسيتان معًا .

الأولى : شجرة تلك المومس العجوز التى تحج لبيت الله وتحرم على نفسها شرب الدخان والخمر غير أنها تجلب النساء لهاشمى ولأصدقائه فى ليلة التعميد قبل الزواج ، يمتلىء منزلها بدلالات العز القديم أيام الفرح والنشوة : صورة لها جميلة عذبة ، صورة لرجال (لا نعرف تحديداً أهم عشاقها أم أزواجها) غناء قديم عذب يشئ بالحميمية وبالدفء ، ثم هى ترفض عشق هاشمى للمرأة بعد فضها لعذريته برغم أن حلمها المفتقد طوال حياتها هو أن يكون لها ولد ، إلا أنها تحثه على العودة للبيت ونسيان المرأة حكمة مومس محنكة أم نشدان للراحة فى آخر أيامها أم صورة أخرى من صور التناقض المختلفة التى يعرضها السرد استكمالاً لصورة واقع متسلط لايخلو من براءة وجمال (الغناء القديم لخميس ترنان وللشيخ العفريت) .

تبقى شخصية « ليفى » اليهودى التى يعرضها السرد بحميمية وحب على عكس صورة الأب / الأسطى فهو بشوش ، فرح ، تعرضه الكاميرا فى منتصف الكادر فسيطر على الصورة وفى ضوء كامل (على عكس صورة الأب / الأسطى التى يعرضها الفيلم تكتنفها الظلمة ولا نكاد نرى من الآب إلا وجهه الجهم وصوته الآمر المتسلط ومن الأسطى لا نكاد نراه إلا عبر ذكريات هاشمى فى ضوء خافت ووجهه ينطق بالعار الجنسى حتى تلك المرة التى رأيناه بوضوح وفى ضوء نهار كاشف ينطق وجهه بالكذب عندما يستغرب وهو يموت كيف يقتله فرفط وهو الذى علمه المهنة !

وشخصية اليهودى تلك هى مرفأ زمان ودفء لهاشمى فهو الوحيد الذى يصغى ويتحدث إليه ، يبدو بلا تناقضات على عكس الشخصيات الأخرى ، فهو برغم وحدته القاتلة يتفهم سبب رحيل أولاده عنه ، مطمئن ، رغم ذلك يغنى «للهاشمى» تحية لزواجه ، يكن لوالد الهاشمى الحب فهو عنده : مسلم خير لا يشرب الخمر !

ويعتذر فى ود عن عدم حضور الزفاف بسبب الصحة المتأخرة ، ويبدو أنه الوحيد الذى يستطيع «هاشمى» أن يضحك أو يبكى أمامه فهو امتداد الماضى الجميل وقت أن كان مجتمع صفاقس يعج باليهود والأجانب من الطليان والفرنسيين والأسبان !

وهنا لابد أن نفتح قوسًا ونتساءل لماذا اختار بوزيد من بين الأقليات جميعًا شخصية اليهودى تحديداً ويعرضها على أنها نقيض شخصية الأب / الأسطى وكلاهما مسلم بطبيعة الحال ؟ ثم على المستوى الدرامى كيف يستقيم أن يعرض تناقضات الشخصيات كلها وهذه الشخصية يعرضها كما فعل يوسف شاهين من قبل فى إسكندرية ليه بلا تناقضات؟ ثم أكان من الممكن أن تعرض هذه الشخصية المتسامحة بلا حدود من قبل زيارة السادات المشئومه للقدس عام ١٩٧٩ ونغلق القوس بعلامة استفهام؟.

استكملت الصورة السينمائية بهذه الشخصية أركانها لمخرج ينبش فى الذاكرة كى يعرف سبب أزمة المجتمع العربى المسلم (صوت الآذان يتردد فى ثنايا الفيلم من حين لآخر) أزمة ذات تتوق للخلاص وللحرية وواقع ما يزال يرسخ تحت وطأه قيوده الاجتماعية الراسخة .. وبرغم خلاص هاشمى / فرفط فى نهاية الفيلم - الأول بنجاحه على ما يبدو فى تجربة رجولته والآخر بنجاحه فى قتل عامر ، إلا أن هذا الخلاص مشكوك فى مصداقيته فهو - نفسه - مظهر من مظاهر واقع متسلط قاهر يعج بالمتناقضات الهيكلية .

لابد في النهاية من الإشارة إلي تحفظ عدم تحليل أفلام أخرى بعض المخرجين التونسيين وذلك لضيق الوقت والاكتفاء - حتى - من أفلام ناصر خمير ونورى بوزيد بفيلم واحد لكل منهما ، أحببت الفيلمين فأخذتهما مثلين - مختلفين - لكيفية تعرض السينما التونسية للواقع التونسى ، كل حسب رؤيته الفكرية الخاصة ووعيه بالأزمة التى تمسك بتلابيب الكل العربى .

قائمة
عناوين الأفلام موضوع الدراسة
فى كتاب وأسماء العاملين بها
وفق الترتيب الزمنى للإنتاج

١ - شمس الضباع ١٩٩٧

سيناريو وحوار ، إخراج وإنتاج : رضا الباهى ، تصوير : نيوفاند سند ، موسيقى : نيقولا بيوفانى ، مونتاج تون دوجراف ، تمثيل مرسى ، أحمد السنوسى ، هيلين كاتزاس تون دوجراف ، محمد جيلامى .

٢ - السراب ١٩٨٢

إخراج : عبد الحفيظ بو عصيدة ، سيناريو : عبد الحفيظ أبو عصيدة ، ياروسلاف فوكوال ، كمبل بيكسا ، تصوير : جيرى مانساك ، مونتاج : الواس فشارك ، انتاج : الشركة التونسية للتنمية السينمائية (تونس) ستديو براتدوف (براغ) تمثيل : يورقو فوباجيس ، ميروسلاف ماختشاك ، بكيم فهيمو ، ايرين باياس.

٣ - عبور ١٩٨٢

إخراج : محمود بن محمود سيناريو : محمود عبد محمود ، فيليب ليجوست ، تصوير : جلباركو أزقيرو ، مونتاج : مفيدة التلاتلى ، موسيقى : فرانت سيكو أكلا ، إنتاج : الساتباك (تونس) ماريزاك فيلم ، تمثيل : جوليان نيجولسكو ، الفاضل الجزيرى ، إيفادر لان ، كرستين ماى .

٤ - ظل الأرض ١٩٨٢

إخراج وسيناريو وحوار : الطيب الوحيش ، تصوير رامون سواريز ، أحمد الزعاف ، مونتاج : مفيدة التلاتلى ، موسيقى : إيجستو مالى ، إنتاج : الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج (تونس) ، أفلاجوليار (باريس) ، تمثيل

ديسبيانا تومازانى ، عبد اللطيف العمرونى ، منى نور الدين ، عبد القادر مقراد ، هلين كاتزاراس .

٥ – الملائكة ١٩٨٤

إخراج : رضا الباهى سيناريو : رضا الباهى ، منصف ذويب تصوير : تونين ناردى مونتاج : مفيدة التلاتلى تمثيل : مديحة كامل ، كمال الشناوى ، أمين الهنيدى .

٦ – الهائمون ١٩٨٤

إخراج وسيناريو : ناصر خمير ، تصوير : جورج بارسكى مونتاج : مفيدة التلاتلى موسيقى : فتحى سجوندا ، إنتاج : الشركة التونسية للتنمية السينمائية شوش تمثيل : سفيان ماكن ، نور الدين قصباوى ، ناصر خمير ، سونيا ايشتى ، حسن خالص ، عبد الحميد عبد الحق .

٧ – ريح السد ١٩٨٦

إخراج وسيناريو وحوار : نور بوزيد ، تصوير : يوسف بن يوسف ، موسيقى : صلاح مهدى ، مونتاج : ملكية بن ميلاد ، مناظر : كلود دينيس ، محسن ريس تمثيل : عماد معلا ، خالد الكسورى ، منى نور الدين محمد الطريف .

٨ – طوق الحمامة المفقودة ١٩٨٧

إخراج وسيناريو وحوار : ناصر خمير تصوير : جورج بارسكى ، مونتاج : دينيز كازبيانكا ، كاترين بونيكا ، كاهنة عيطة ، موسيقى : جان كلود بيانكا ، إنتاج : قرطاج فيلم ، إيطاليا العالمية ، أبيك (تونس – فرنسا) . تمثيل : نافين شودهرى ، وليد عراقى ، سينار أسير ، نور الدين كسبساوى .

٩ – صفائح من ذهب

إخراج : وسيناريو وحوار : نورى بوزيد . تصوير : يوسف بن يوسف ، موسيقى : أنوار براهام ، مونتاج : كاهنة عطية ، مونتاج : شركة ستى فيلم (تونس) والتليفزيون

التونسى ، تمثل : هشام رستم ، حمادى رزق مشكاة كريفة ، فتحى الهداوى .

١٠- مجنون ليلى ١٩٨٩

إخراج الطيب الوحيش ، عن قصة ليلى لأندريه مايكل سيناريو : الطيب الوحيش أندريه ما يكل تصوير : راموان سوارى . هشام رستم ، طارق عقاق ، انكا نيقول ، منى نور الدين .

١١ - الحلفاوين أو عصفور السطح ١٩٩٠

إخراج (وقصة وسيناريو) : فريد بوغدير حوار : توفيق جبالى ، تصوير : جورج بارسكى ، مونتاج : مفيدة التلاتلى ، موسيقى : أنوار براهام ، إنتاج : شبل فيلم (تونس) RTT (فرنسا) تمثيل : سليم بوغدير ، ربيعه بن عبد الله ، مصطفى العدوانى ، محمد دريس .

١٢ - شيشخان ١٩٩١

إخراج : محمود بن محمود ، الفاضل العجايبى ، سيناريو : محمود بن محمود تصوير جليبرتو أزفيدو ، مونتاج : عربى بن على ، نور الدين الفايد ، المنذرين عصيدة ، موسيقى : حمادة بوعزة ، أنتاج : الفاضل الجزائرى (تونس) ، التلفزة التونسية ، سكاربى فيلم (باريس) تمثيل : جميل راتب ، جليلة بكار ، فتحى الهداوى ، كوثر البازى عروة معاوية ، كامل توانى ، الفة بن خليفة .

١٣ - بزناس ١٩٩٢

إخراج (وقصة وسيناريو وحوار) : نورى بوزيد ، موسيقى : أنوار إبراهيم ، مونتاج : محاسنة عطية ، أنتاج : سينى فيلم (تونس) تمثيل : عبده القشيش ، غالية لكروا ، جاك بيتو ، مصطفى عدوانى ، منفريد أندرية ، عادل بوقديرة .

١٤ – ياسلطان المدينة ١٩٩٢

إخراج وسيناريو : المنصف ذويب ، تصوير : أحمد بينس ، مونتاج : كاهنة عطية موسيقى : حمادة بن عثمان ، تمثيل : هيلين كاتزارس ، منى نور الدين ، محمد بن إسماعيل ، كامل التواتى ، ريم التركى ، أرفان بوجلدية ، أمال صفطة .

١٥ – صمت القصور ١٩٩٤

أخراج (مونتاج) : مفيدة التلاتلى ، سيناريو : مفيدة التلاتلى ، نوري بوزيد تصوير : يوسف بن يوسف موسيقى : أنوار إبراهيم مناظر : كلوديني تمثيل أمال هيدلى ، هند صبرى ، غالية لاكروا ، ناحية أورجى ، كمال الفازع ، هشام رستم ، عيلين كاتزارس ، سنية المؤدب .

١٦ – كش مات ١٩٩٤

إخراج (وسيناريو) : رشيد فرشيو . حوار : حسن يوسف ، رشيد فرشيو ، تصوير : جير لاموند لاروزا مونتاج : بير ديدية . موسيقى : دانيل ستوب ، إنتاج رشيد فريو ، وزارة الثقافة والتعاون (تونس) تمثيل : جميل راتب ، شريهان وفرانسوان كريستوف ، محيد لاكحل ، فليستافرنيية .

١٧ – صيف حلق الوادى ١٩٩٥

إخراج (وسيناريو) : فريد بوغدير مونتاج : كاترين بواتيفبه ، اندرية وافنقير . تصوير : روبرت الزراقى موسيقى : جان سينا ، تمثيل : جميل راتب . مصطفى عدوانى . جى فتاف . إيفوسا ليرينو . كلوديا كاردينالى .

١٨ - رقصة النار (حبيبة مسيكة) ١٩٩٥

إخراج : سلمى بكار . سيناريو : سمير عيادى ، سلمى بكار . تصوير علا يحياوى . مونتاج : طاهر رياض موسيقى : حمادى بن عثمان . إنتاج : فينقا فيلم تمثيل : سعاد حميدو ، سامية رحيم ، نجيب بلقاضى ، رؤف بن عمرو ، نورالدين بن عزيزه . عبد اللطيف جبر الله ، هايدى داوود ، سامية رحيم ، محمد واهبة .

١٩ - كسوة الخيط الضائع ١٩٩٧

إخراج (وسيناريو ومونتاج) كلثوم برنار . نصوير : حمد ينتيسى . موسيقى أنورابراهيم أنتاج : كلثوم برنار ، تمثيل ريم التركى ، منى نور الدين ، طفى عاشور . على مصباح ، لطفى الدريرى الدين موقور ، أحمد الحفيان .

الفهرس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠٧٩٤ / ٢٠٠٢



السينما التونسية سينما شابة. لأنها بدأت أولى خطواتها الإنتاجية للأفلام الروائية الطويلة بعد التخلص من الاستعمار وتحقيق الاستقلال عام١٩٥٦.

وكان أول أفلامها التونسية إخراجاً وإنتاجاً هو فيلم "الفجر" عام ١٩٦٦ من إخراج عمار الخليفى.

ومنذ ظهور "الفجر" حتى الآن أنتجت هذه السينما الشابة ما يزيد قليلاً على ٧٠ فيلماً ولكن رغم حداثتها. ورغم قلة عدد أفلامها نسبياً. إلا أنها استطاعت أن تفرض نفسها بقوة على خريطة السينما العربية. وأن تجد لها مكاناً على المستوى العالمى، بما حصدته من جوائز مهرجانات السينما العالمية. وهو ما أكسبها السمعة الطيبة.

من هذه الناحية تستحق تجربة السينما فى تونس — من بين تجارب السينما العربية — أن نضعها موضع الدراسة والتأمل.

